_spex

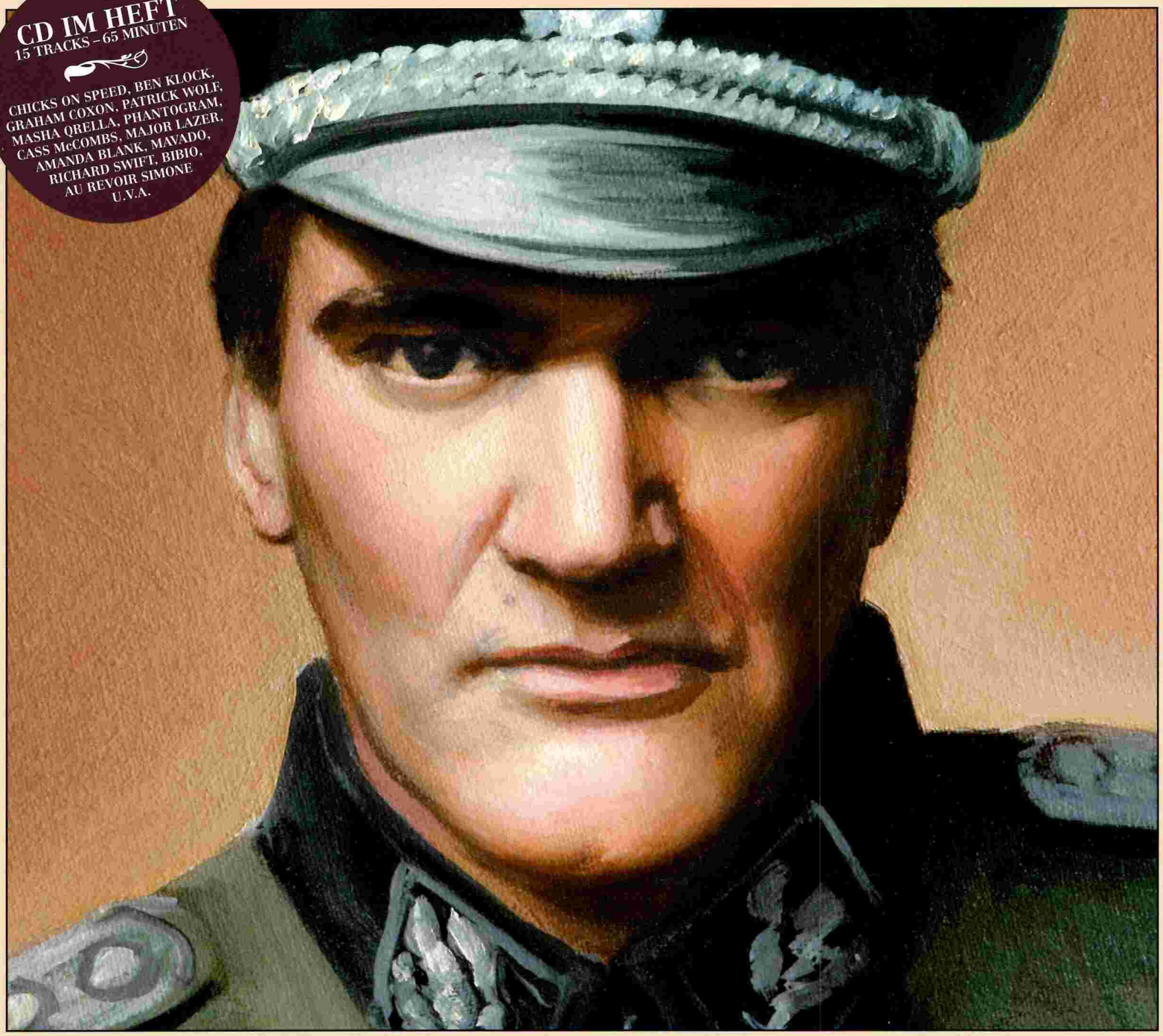
MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

4 199151 605007 04

#321 JULI/AUGUST 2009
5,00 EUR
Österreich 5,75 EUR BeNeLux 5,90 EUR
Italien/Spanien 6,75 EUR Schweiz 10,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
15 TRACKS – 65 MINUTEN

CHICKS ON SPEED, BEN KLOCK, GRAHAM COXON, PATRICK WOLF, MASHA QRELLA, PHANTOGRAM, CASS McCOMBS, MAJOR LAZER, AMANDA BLANK, MAVADO, RICHARD SWIFT, BIBIO, AU REVOIR SIMONE U.V.A.



WAS ERLAUBEN TARANTINO?
DAS HYPER-KINO DES FILM-ZITATORS

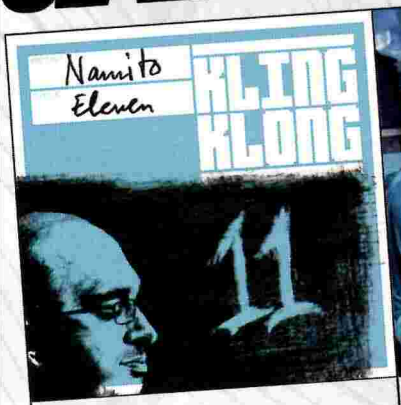
plus... CLAUDE LANZMANN . GOSSIP . JÖRG FAUSER . NIOBE . TAKESHI KITANO
MARC BRANDENBURG . JARVIS COCKER . LE CORBUSIER . CHICKS ON SPEED

HERR VON EDEN

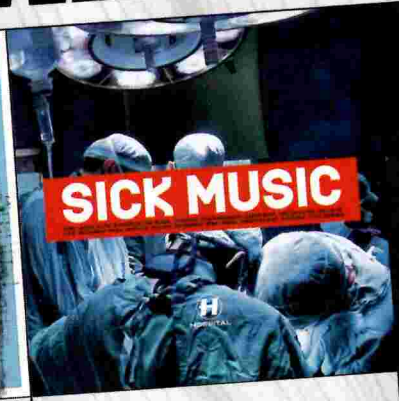
SINCE 1998

GADP NEWS

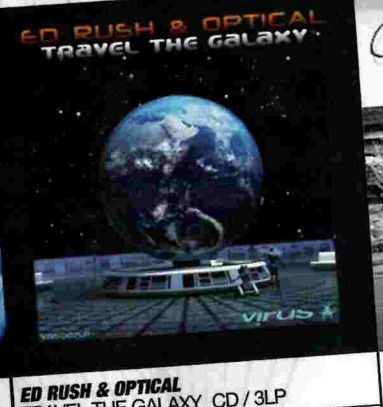
DICKES B!
ORIGINAL CD
SOULPLEX RECORDINGS / SPRCD001
Soulplex Recordings präsentiert DICKES B!....und das sind 9 der heißesten Instrumentalisten und Mikrofonakrobaten der Domstadt! Die Jungs um die MCs Macka Ena & M.A.X. sorgen dafür, das Rap aus Köln Herz und Him vom Fleck weg erobern kann. Schneller Sprechgesang, Texte mit Humor und positiver Attitüde sowie die besten Elemente aus Funk, Jazz & Reggae - kombiniert mit Stilmitteln des modernen HipHop. Da bleibt nur eine Frage offen: Seid Ihr Down?



NAMITO
ELEVEN CD
GREAT STUFF / KLING KLONG / KLINGCD002
DJ & Produzent Namito veröffentlicht sein Albumdebüt auf Martin Eyerers Label Kling Klong. Seit den 90er Jahren fester Bestandteil der Berliner Szene, stellt er seine musikalischen Erfahrungen unter Beweis und kombiniert dabei die Deepness der Latenightgrooves mit jener audiophilen Finesse, die seine Produktionen so tight und knackig machen. Eine sehr entspannte Einteilung, jede Menge Wissen und vor allem Feeling, gepaart mit lebhaftem Vorstellungsvermögen, runden "Eleven" ab!



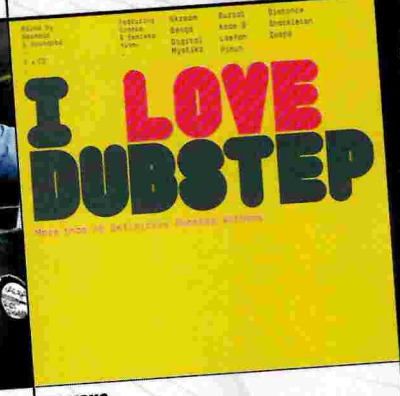
VARIOUS
SICK MUSIC COMPILATION 2CD
HOSPITAL / NHS154CD
Brandneue Compilation aus dem Hause Hospital! Auf einer 2CD wurden Tracks von Top-Acts wie London Elektricity, Cyantific, Nu:Tone, Total Science oder Syncopix vereint + Produktionen von aufstrebenden, neuen Hospital-Künstlern wie Apex, Randomer und B-Complex!



ED RUSH & OPTICAL
TRAVEL THE GALAXY CD / 3LP
VIRUS RECORDINGS / VRS007CD / VRS007LP
Ed Rush & Opticals Label Virus Recordings, gegründet 1997, steht für zahlreiche herausragende Veröffentlichungen des Genres. Darunter: Ed Rush & Opticals Meisterwerk „Wormhole" oder stilprägende Tracks wie „Bacteria" und „Pacman". Nun präsentieren Ed Rush & Optical ihr brandneues Album „Travel The Galaxy" und vereinen hier ihre musikalischen Wurzeln und frühen Sounds mit futuristischen Beats und rasiermesserscharfen Bässen!

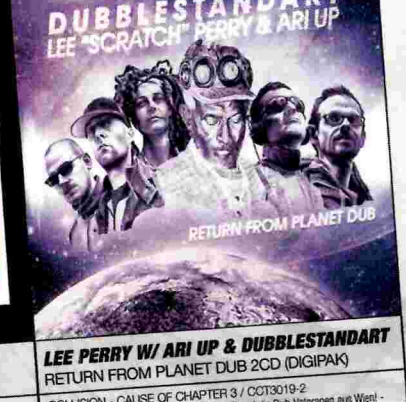
GOLDIE PRESENTS RUFIGE KRU
MEMOIRS OF AN AFTERLIFE CD
METALHEADZ / METH011CD
Goldie ist einer der berühmtesten Künstler und DJs der Drum & Bass-Szene, der sogar in Guy Ritchies Kultfilm "Snatch" an der Seite von Brad Pitt spielte. Sein Label Metalheadz besitzt Kultstatus. Nun präsentiert Goldie in Zusammenarbeit mit Heist "Memoirs Of An Afterlife". Inkl. Remixversionen von A.L, D Bridge und Alix Perez & Sabre. Ein absolutes Muss für alle D&B Fans!

CASPA EVERYBODY'S TALKING, NOBODY'S LISTENING CD
SUB SOLDIERS / 38124152 (FABCD005)
Caspas mit Spannung erwartetes Debutalbum ist das markante Statement eines wütenden und talentierten Dubstep-Aktivisten. Dunkel und bedrohlich, weist sein Sound dennoch immer den richtigen Weg durch den Niedrigfrequenzdschungel!



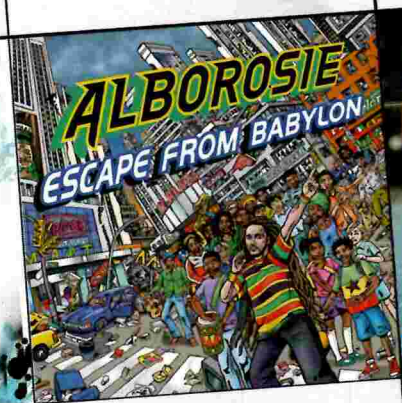
VARIOUS
I LOVE DUBSTEP 2CD
RINSE / RINSECD07
"I Love Dubstep" auf Rinse vereint zum ersten Mal alle wichtigen Dubstep-Hymnen auf einer Veröffentlichung und 2 CDs! Darunter Klassiker des noch jungen Genres wie: Burials "Archangel", Benga & Cokis "Night" oder Malas "Anti War Dub".** Mehr als zwei Drittel der insgesamt 46 Stücke sind erstmalig auf CD erhältlich. Ein Muss für alle Dubstepper!

NAÏM AMOR
SANGUINE CD / LP
LE POP MUSIK / LPM21-2 / LPM21-1
Bei dem in Tucson, Arizona lebenden Franzosen Naïm Amor trifft der Chanson-Jazz aus dem Paris längst vergangener Tage auf Americana. "Sanguine" ist ein Album, das auf einzigartige Weise die atmosphärische Schönheit der Wüste in Songs fasst. In Szene gesetzt wurde dieses Meisterwerk von Joey Burns (Calexico). "... eines der besten Alben dieses Monats: Und des Jahres. Und der Ewigkeit." (De:bug 04/2009)



LEE PERRY W/ ARI UP & DUBBLESTANDART
RETURN FROM PLANET DUB 2CD (DIGIPAK)
COLLISION - CAUSE OF CHAPTER 3 / CCT3019-2
Eine echte Sensation: Rainford Hugh Perry trifft auf die Dub-Veteranen aus Wien! - Mit Gastauftritten von An-Up (New Age Steppers, The Silts), Prince Far I (posthum) und Filmregisseur David Lynch!! - plus Remix / Dubstep Versionen von G-Corp, Rob Smith, Subatomic Sound. Linernotes vom Reggae-Historiker und Lee Perry Biograph David Katz!!!

J DILLA
JAY STAY PAID CD / 2LP
NATURE SOUNDS / NSD142-2 / NSD142-1
25 unveröffentlichte Tracks des legendären J Dilla aka Jay Dee gemixt von Soul Brother #1 DJ Pete Rock! Neben einer Reihe von Instrumentals beinhaltet das Album auch Vocal-Tracks mit Features von Black Thought (The Roots), DOOM, M.O.P., Phat Kat, Havoc (Mobb Deep) und anderen!



ALBOROSIE
ESCAPE FROM BABYLON CD
GREENSLEEVES / GRE2039
Nach dem abgefeierten 'Soul Pirate' Streetalbum präsentiert Signore D'Ascola sein zweites Werk, das dann auch im Fachhandel und den Handelsketten für jeden erhältlich sein wird! – Vintage-Sounds im Stile von Black Uhuru mit modernen Roots- und Dancehall-Elementen!! - 16-Track Longplayer – als Gäste sind Gramps Morgan und Dennis Brown (posthum) dabei!!!

VARIOUS
REGGAE GOLD 2009 CD+DVD / LP
VP / VPCD1849 / VPRL1849
Die aktuellen Hits und Exclusive Tunes! - Estelle feat. Sean Paul, Etana feat. Alborosie, Tarrus Riley, Mavado, Beres Hammond, Serani, Busy Signal, Elephant Man, T.O.K., Queen Ifrica, u.a. – total 18 Tracks!! – Die Bonus-DVD dokumentiert 'The Best Of Jamaica Today' – Reggae Gold ist ein absolutes Muss für alle Fans zeitgenössischer Jamaikanischer Musik!!

RAYMOND WRIGHT
MANY AS ONE CD
POW POW PRODUCTIONS / POW014-2
Raymond Wright aus Jamaika - der neue Ausnahmekünstler aus dem Pow Pow Camp - verbindet modernen Roots-& Lovers-Reggae perfekt miteinander! Seine einzigartige Soul-Stimme und die 18 hervorragend smooth produzierten Songs machen das Album „Many As One" zu einem unverkennbaren Hörgenuss mit großem Cross-Over Potenzial nicht nur für Reggae Liebhaber. Produziert wurde das Album zusammen mit Pow Pow Produzent Ingo Rheinbay in Köln, die Songs entstanden u.a. in Italien, Jamaika, England und Deutschland!

Addicts know where to get it ... 25 Music **Hannover,** 33 RPM Store (ex Graffiti Rec.) **Bremerhaven,** A & O Medien **Düsseldorf,** Beatz und Kekse **Wuppertal,** Blitz Schallplatten **Kiel,** City CD **Darmstadt,** Coast 2 Coast **Bayreuth,** Cover-Music9 **Berlin,** Crazy Diamond **Heidelberg,** Dig A Little Deeper **Berlin,** Discover 54434 **Bochum,** Dis-Records **Göttingen,** Drop Out Records **Dresden,** Dussmann das Kultur Kaufhaus GmbH **Berlin,** EMP Merchandising HGmbH **Lingen,** Enterprise Compact-Disc **Düsseldorf,** Fat Fenders **Dresden,** Freebase Records OHG **Frankfurt,** Groove Attack (Laden) GADP **Köln,** Guenthers Plattenladen **Aalen,** Hafenschlammrekords **Hamburg,** joerg's CD Forum **Münster,** Joint Forces Media GmbH **Berlin,** Lautstark Records Lappe/Bajorat GdbR **Mannheim,** Lindner, Rohst & Willenberg **Berlin,** Mad Flava Entertainment GmbH **Duisburg,** Music-Box (3) **Wetzlar,** Optimal Rec. **München,** Parallel Schallplatten **Köln,** Phonotorium **Göttingen,** Plattenboerse **Aachen,** Plattenlaedle GbR **Reutlingen,** Plattform **Rostock,** Pro Vinyl **Frankfurt,** Ram Tam Aktiv Musik **Nidda Raun,** Resonanz Schallplatten **München,** Rex-Melodica **Bamberg,** Rex Rotari/Cremer&Eid GbR **Saarbrücken,** Rimpo Tontraeger GmbH **Tübingen,** Rockpile Recordshop **Mainz,** SC-Discy GmbH **Dachau,** SC-Discy GmbH **Landsberg a. Lech,** Selekta Reggae Shop **Hamburg,** Shock **Osnabrück,** Sito aktiv Music GmbH **Lüneburg,** Sito Aktiv Musik Krefeld GmbH **Krefeld,** Soultrade Recordstore **Berlin,** Soundcircus **Ulm,** Space Hall **Berlin,** Tam Tam Tonträger **Aachen,**Tonträger Augsburg **Augsburg,** Underworld **Chemnitz,** Unger Sound+Vision GmbH **Paderborn,** VEB Michelle GmbH **Hamburg,** Vinyl-Kingz **Frankfurt,** www.hiphopvinyl.de **Berlin,** Woodstock **Erfurt,** Zardoz GmbH **Hamburg,** Zoff Records **Bremen ... to be continued**

gadp. gadigital groove attack

www.grooveattack.com www.gadp.de info@grooveattack.com

INHALT

Spex #321 Juli / August 2009

QUENTIN TARANTINO *gemalt von Daniel Wiesenfeld*

MUSIK

014 **PHANTOGRAM** *Der Krach nach dem Kuss*

016 **ASHER ROTH** *Das Elend der Welt immer im Blick*

018 **CHICKS ON SPEED** *Frauen, die einmal Bilder geworden sind*

022 **CASS McCOMBS**

024 **NIOBE** *Disparater Vortragsstil, strophenweise erobert*

028 **DIRTY PROJECTORS** *Konglomerate der Unstetigkeit*

030 **KASABIAN**

032 **PATRICK WOLF** *Verschwende deine Jugend in Tokio – und die Leber in London*

036 **MAJOR LAZER / AMANDA BLANK**
Ein Bass in die Tiefe des Raums

040 **BETH DITTO / GOSSIP**
Passt diese Frau noch in ihre eigene Marktlücke?

046 **SPEX-GESPRÄCH: JARVIS COCKER**

DIE GROSSEN GESCHICHTEN

052 **DIGITALE EVOLUTION – TEIL 6** *Interviews mit Terre Thaemlitz, Kode 9, DJ Rupture und Cinema Bizarre*

068 **TARANTINO** *Operation Kino / Das Hyperkino des Film-Zitators Blutbäder, Endlosdialoge, Pulp-Poesie – Quentin Tarantino inszeniert seit 17 Jahren euphorische Gewaltorgien und sein neustes Werk »Inglorious Basterds« als historisch-fiktive Nazihatz. Autor Tomasso Schultze sah die Weltpremiere in Cannes und Ralf Krämer kommentiert in einer Rückblende Tarantinos Hollywoodkarriere zwischen Siegeszug und Sackgasse.*

078 **MODE** *Meer kan niet, minder mag niet*

088 **MODE-INTERVIEW: USLU AIRLINES** *Feride Uslu ist eine gefragte Visagistin, sie hat Björk und Naomi Campell geschminkt, und zwar mit Hilfe eines eigens entwickelten Airbrush-Make-up-Systems. Seit sechs Jahren sprüht die Kosmetiklinie Uslu Airlines nun gegen Schminkränder und Spachtellook an. Neuste Produktidee: Kopftücher und DJ-Nagellack.*

KUNST / BÜCHER / FILM TONTRÄGER / LIVE

094 **DER MANN MIT DEM STAHL AUS LICHT**
Le Corbusier

102 **ZERSTÖRERISCHE, AGGRESSIVE ENERGIE**
Marc Brandenburg

106 **DAS GEHEIMNIS DER GEHEIMNISLOSIGKEIT**
Annette Kelm

110 **DAS ICH MIT ALL SEINEN PROBLEMEN**
Jörg Fauser

114 **IST DER SCHMERZ SO SCHLIMM, DASS ...?**
Scott King

116 **IM SCHATTEN JUNGER MEDIENBLÜTE**
Alexander Kluge & Joseph Vogl

118 **DUNKELHEIT. BLITZE. DONNER.**
»Tsahal« von Claude Lanzmann

124 **DER PUNCH KOMMT TROCKEN UND ANSATZLOS**
Takeshi Kitano

128 **VOM ENDE EINER VERFORMTEN LIEBE**
Maren Ade

130 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
Luis Buñuels »Der diskrete Charme der Bourgeoisie«

132 **BILDSCHIRMLEUCHTEN** *DVD-Kolumne*

134 **VIDEO DER AUSGABE** *Rummelsnuffs »Nathalie«*

136 **PLATTEN DER AUSGABE**
La Roux' »La Roux« und Little Boots' »Hands«

137 **NEUE PLATTEN** *von Marilyn Manson, Eminem, Tortoise, Sonic Youth, Manic Street Preachers, Graham Coxon, Prince u. v. a.*

156 **LIVE** *Kraftwerk, Health, Electronic Beats*

160 **SPEX PRÄSENTIERT**
Levi's Unbuttoned Tour, Panel: What Makes Music Laugh?, Klangbad Festival, Mudhoney, c/o Pop, The Stag-O-Lee Shakedown! u. v. a.

162 **VOR 28 JAHREN**
Joachim Ody berichtet vom Kraftwerk-Konzert im Berliner Metropol

EDITORIAL

Eine eigene Gesellschaft mit eigener Moral: Spex Live im Berghain

Liebe Leserinnen und Leser,

das Berghain platzte aus allen Nähten. Das muss festgehalten werden. Neben der Arbeit an den letzten zwei Heftproduktionen nämlich hatte die Redaktion ein Großexperiment auf die Beine gestellt – das Spex-Live-Festival im Berghain am 20. Mai, der Nacht vor Christi Himmelfahrt. Es sollte die Nacht sein, in der Spex in Berlin als Veranstalter debütierte, mit einem ehrgeizigen Line-up, mit welchem wir versuchten, eine stimmige Verzahnung von Live-Konzert und anschließendem DJ-Programm zu erzielen. Die längste Nacht des Jahres bisher erlebten wir mit Erleichterung. Vor allem machte uns glücklich, dass der Versuch, ein Festival zu kuratieren, das einerseits die Besonderheiten und Leidenschaften der Redaktion abbildet und andererseits in der speziellen Musikwelt des Berghain zu bestehen vermochte, erfolgreich verlief. Das Berghain übrigens, ein ehemaliges Umspannwerk von industriekathedralenhaften Ausmaßen, war zwischenzeitlich vom SZ-Magazin und etlichen anderen zum »besten Club der Welt« gekürt worden.

Phoenix, Hell, Ricardo Villalobos, Little Boots, Phantom Ghost, Ben Klock, Lawrence, Tobias Rapp, die Pet Shop Bears, Will Bankhead und all die anderen Künstler lesen sich auf dem Papier vielleicht widersprüchlich, und tatsächlich war es wohl auch ein Risiko, mit dem Dancehall-Set von Will Bankhead, der im anderen Leben als Hausgrafiker des Londoner Labels Honest Jon's arbeitet, die Panoramabar direkt nach dem technisch hochgeföhnten Auftritt von Phoenix zu öffnen. Doch es funktionierte perfekt, dass der gewöhnlich an diesem Ort zu hörende Minimal Techno für ein paar Nachtstunden einen anderen Sound gegenübergestellt bekam. Denn Minimal wurde dort und auf den anderen Floors des Berghain trotzdem, später in der Nacht, in diversen Spielarten dargereicht. Bemerkenswert war Hells erstes Set überhaupt an diesem Ort, genauer gesagt: im Lab.oratory im Erdgeschoss. Die von Hell gespielten Platten stellten eine einzige Hommage des Münchener an den von Dub und Reggae beeinflussten Techno von Mark Ernestus und Moritz von Oswald dar. Hell, champagnerselig: »Das war mein Debüt im Berghain, nach all den Jahren. Was hätte ich anderes spielen sollen, als den unsterblichen Helden der Berliner elektronischen Musik die Reverenz zu erweisen?« Nicht weniger spektakulär war das Set von Lawrence zu später Stunde in der Panoramabar. Mit stoischer Gelasssenheit pflegte der Dial-DJ Track um Track in einen langen, ruhigen House-Fluss ein. Und alle reihten sich in die Gruppe der Tanzenden – Dirk von Lowtzow, Thomas Mars, Laurent Brancowitz, Rainald Goetz, Ulrich Köhler, Hellmuth Karasek (in seiner Funktion als Onkel von Thomas Mars) und last but not least die komplette Redaktion der Spex im Austausch mit einer guten Mischung aus Leserschaft und Berghain-Stammpublikum.

Weil es ein denkwürdiger Abend war, wird es am Samstag, den 31. Oktober im Uebel & Gefährlich in Hamburg zum zweiten Mal ein Spex-Live-Festival geben. News und Informationen zu Line-up und Kartenvorverkauf wie immer auf www.spex.de.

Wer feiern kann, kann auch früh aufstehen. Eine ganze Reihe von lesenswerten Texten finden sich in dieser Spex: Da wäre unsere Titelgeschichte (S. 68) zu erwähnen – der erste Nicht-Musik-Titel der Spex seit einem gefühlten halben Jahrzehnt. Es geht um das Zitatkino von Quentin Tarantino. Tomasso Schulze war vor Ort in Cannes und berichtet von der Weltpremiere der ersten Schnittfassung von »Inglourious Basterds«, Tarantinos Metafilm über die Befreiung Europas von den Nazis durch das Kino. In einer kritischen Werkschau befasst sich Ralf Krämer mit der Frage, inwiefern das Kino Tarantinos als Hyperkino zu betrachten ist: als Verknüpfung von Querverweisen auf das Kino und die Filmgeschichte, aber ohne autobiografische Grundierung – eigentlich das Herz eines jeden Autorenfilms. Klaus Theweleit schreibt ab Seite 118 über Claude Lanzmanns grandiosen Film »Tsahal«, den inoffiziellen zweiten Teil von »Shoah«. Es geht in dem Film um den seit Jahrzehnten andauernden Konflikt zwischen Arabern und Israel – und weshalb die israelische Armee mit differenziertem Blick, gerade aus deutscher Sicht, zu betrachten ist. Es gibt eine neue Folge der ›Digitalen Evolution‹ in dieser Spex (ab S. 52), es kommen zu Wort: Cinema Bizarre, DJ Rupture, Kode9 und Terre Thaemlitz. Peter Henning schreibt über Jörg Fausers journalistisches Werk (S. 110), zum ersten Mal gibt es in Spex einen großen Artikel über Le Corbusier (S. 94). Heißen Scheiß gibt's natürlich auch: Jan Kedves sprach mit Beth Ditto in München (S. 40) über strategisches Strippen, und Florian Sievers traf in Oxford mit Diplo einen der Weltreisenden in Sachen Beats (S. 36). Mit anderen Worten: In diesem Heft greifen wieder Geschichte und Gegenwart, Pop und Politik ineinander.

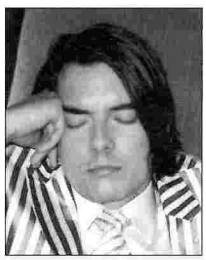
Max Dax

carhartt | RADIO
VISIT: WWW.CARHARTT-STREETWEAR.COM/MUSIC
CHIARELLO
carhartt
WW.CARHARTT-STREETWEAR.COM
Work In Progress Textilhandels GmbH - authorized distributor for Europe © Carhartt Inc. U.S.A. ® carhartt and carhartt. logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, MI 48121, U.S.A.

MITARBEITER DER AUSGABE

GIANNI OCCHIPINTI

Es ist 1987, Gianni Occhipinti lebt als Teenager in der deutschen Provinz, als in der Oktoberausgabe der Spex sein erster und einziger Leserbrief abgedruckt wird – schludrig ins Heft kopiert, einzelne Worte und ein ganzer Abschnitt fehlen. Die Redaktion quittiert seine Einsendung mit einem »Oh, mein Gott!«. Gianni erinnert sich: »Mein Brief strengte sich an, einer intellektuellen Angeberei in Spex zu begegnen und möglichst geschlossen und widerspruchsfrei zu wirken – er war schrecklich. Doch Mitte der Neunziger, zu irgendeiner Jubiläumsausgabe der Spex, wird der Anfang dieses Leserbriefs als einer der Sätze des Jahres '87 herausgestellt: ›Das Heft stinkt vor Intellekt‹«. Heute sitzt Gianni für Spex vor einem freundlichen Popstar wie Jarvis Cocker, fotografiert diesen und fragt sich, was für ein Handel das alles eigentlich ist – während er feststellt, dass der Star im Haar auch grau geworden ist.



TINO HANEKAMP

Tino Hanekamp wurde vor 29 Jahren in einem Dreckskaff in Sachsen-Anhalt geboren. Musik war die einzige Rettung. Leider konnte er nicht mal pfeifen, also wurde er Musikjournalist. Studiert hat er nichts. Über Mainz, Havanna, Edmonton und Düsseldorf führte sein Weg nach Hamburg, wo er mit dem heutigen Spex-Chefredakteur Dax dessen Interviewmagazin Alert vollschrieb und im Jahre 2004 mit einem Freund den Musikclub »Weltbühne« eröffnete, weswegen er das mit dem Journalismus sein ließ. Dann wurde die »Weltbühne« abgerissen. Es folgte ein neuer Club: das »Uebel & Gefährlich«, für die Redaktion der Spex neben dem Pudel der beste Club Hamburgs. Dort verschwendet er nun seine Jugend – und hostet »Spex Live« in Hamburg am 31. Oktober. Hin und wieder schreibt er was. Als er von Spex gebeten wurde, Jarvis Cocker zu interviewen, ließ er freudig sofort alles stehen und liegen.

DANIEL WIESENFELD

Daniel Wiesenfeld (geb. 1969 in Buffalo, NY) studierte Malerei an der Akademie der Künste in München und am Queens College, NY (MFA). Nach langjährigem Aufenthalt in New York, wo er unter anderem als Tellerwäscher, Klavierrestaurator und schließlich als Textildesigner bei Tommy Hilfiger Corp., Abteilung »tommy girl«, arbeitete, lebt er seit dem Jahr 2000 mit seiner Frau Ruth, Komponistin, und Sohn Ben als freischaffender Künstler und Porträtmaler in Berlin. Ihn fasziniert an der Malerei und insbesondere dem gemalten Porträt, wie mit Pinsel und Farbe Präsenz entstehen kann. Abgesehen von den »old boys«, den Alten Meistern, findet er zur Zeit Anregung für seine eigenen Arbeiten bei David Lynch, Cormac McCarthy und dem Internetradio wfmu.org. Für die Titelseite der Spex portraitierte Wiesenfeld Regie-Ikone Tarantino in der passenden Kluft zu dessen neuem Film »Inglorious Bastards« – in SS-Uniform.

GUNNAR KLACK

Eigentlich hätte aus dem Autor der Spex-Gitarrenkolumne ein ganz anständiger Architekt werden können. Doch trotz Studienabschluss an der Berliner Universität der Künste entschied sich Gunnar Klack vorerst gegen das Bauen – und stattdessen für das Schreiben. Jetzt teilt er seine Zeit zwischen Popkultur und Planungstheorie. Für ihn ging es nach Engagements in diversen Architekturbüros zurück an die Uni – wenn der 30-Jährige genauso regelmäßig an seiner Doktorarbeit schreiben würde, wie er es seit 2007 für die Spex tut, dann bräuchte man sich um seine wissenschaftliche Laufbahn keine Sorgen machen. In dieser Ausgabe lässt Gunnar Klack den Architekturtheoretiker hinter dem Musikkritiker hervortreten und erklärt, warum eine Auseinandersetzung mit dem Übervater der Architekten, Le Corbusier, auch heute noch lohnt. *Foto: Matthias Seide*

NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Peter Henning
»Die Ängstlichen«
(Aufbau)

Mit diesem Buch legt Peter Henning nach »Tod eines Eisvogels« und »Aus der Spur« seinen lange erwarteten dritten Roman vor. Diese Chronik einer musterhaften Familie ist eine aberwitzige, rabenschwarze Komödie, ein Mosaik aus Hoffnung, Glück, kleinen und großen Schrecken – ein Buch des Lebens. In Spex schreibt Henning über das journalistische Vermächtnis Jörg Fausers.

Albert Kümmel-Schnur (Hg.)
»Sympathy for the Devil«
(Wilhelm Fink)

»Sympathy for the Devil« wird 40 Jahre alt. Anlässlich dieses Geburtstags veranstaltet der vorliegende Band eine kleine Party. Achtzehn aufschlussreiche Essays, geschrieben von führenden deutschen Intellektuellen, gehen den Spuren nach, die dieser Song aufgegriffen und hinterlassen hat. Der Sammelband enthält Beiträgen der Spex-Autoren Friedrich Kittler und Klaus Theweleit.

IMPRESSUM

Verlag
piranha media GmbH, Lindwurmstraße 129a, 80337 München

Herausgeber
Alexander Lacher (Anschrift: siehe Verlag)

Verlagsleitung
Petra Lengnick (petra.lengnick@piranha-media.de)

Redaktion
Spex, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin
vorname.nachname@spex.de
www.spex.de

Chefredaktion *(verantwortlich)*
Max Dax

Chef vom Dienst
Martin Hossbach

Redaktion
Print: Martin Hossbach, Jan Kedves, Wibke Wetzker
Online: Walter Wacht
Mode: Christoph Voy
Ressortleiter Mode: Jörg Sauer

Art Direction / Gestaltung
Mario Koell (AD)
Patrick Klose

Lektorat
Ralf Chudoba

Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe
Jens Balzer, Andreas Banaski, Sven Beckstette, Carmen Böker, Christoph Braun, Robert Defcon, Philipp Ekardt, Ulrich Gutmair, Sebastian Hammelehle, Tino Hanekamp, Peter Henning, Thomas Hübener, Olaf Karnik, Gunnar Klack, Richard Klein, Ralf Krämer, Nina Lacher, Aram Lintzel, Michael Lutz, Alexander Müller, Dominikus Müller, Kito Nedo, Joachim Ody, Oskar Piegsa, Markus Schneider, Tomasso Schultze, Florian Sievers, Matthias Strzoda, Maurice Summen, Stephan Szillus, Klaus Theweleit

Fotografinnen und Fotografen dieser Ausgabe
Eva Beth, Yves Borgwardt, Martin Eberle, Markus Feger, Ilan Hamra, Norman Konrad, Elke Meitzel, James P. Morse, Tim Müller, Gianni Occhipinti, Torsten Oelscher, Roland Owsnitzki, Georg Rulffes, Oliver Schultz-Berndt, Terre Thaemlitz, Eva Tuerbl, Christoph Voy

Anzeigen
Jörg Sauer (Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag)
Tel: 089 30 77 42-11, Fax: 089 30 77 42-33

Julia Reisewitz (Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag) Tel: 089 30 77 42-35

Martin Hossbach (Koordination Heft-CD)
martin.hossbach@spex.de

Marketing und Sales
Martin Grüter (Leitung, verantwortlich) Tel: 0221 579 78-01
martin.grueter@piranha-media.de

Thorsten Herte (Events & Marketing) Tel: 0176 969 03 803
thorsten.herte@piranha-media.de

Abonnement-Verwaltung
Joint Forces Media GmbH, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin, Tel: 030 69 59 72 30, Fax: 030 69 59 72 40 / abo@jfmedia.de

Druck
Dierichs Druck+Media GmbH & Co. KG, Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

Vertrieb
MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauerstr. 5, 85386 Eching, Tel: 089 319 06-0, Fax: 089 319 06-13

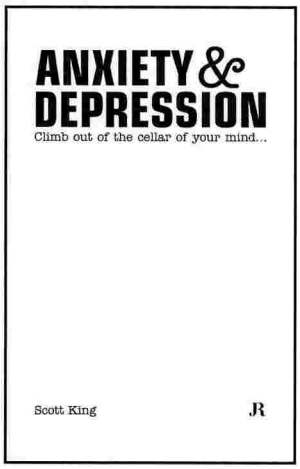
© 2009 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 28,- / Ausland EURO 38,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 55,- / Ausland EURO 65,-, jeweils inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 8+9/2009: 28.06.2009, EVT: 21.08.2009. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2009.

Bench.
bench.co.uk

spex ABO

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE



SCOTT KING

»ANXIETY & DEPRESSION«

DIE NEUESTE ARBEIT DES EHEMALIGEN ART DIRECTORS VON I-D UND SLEAZENATION, DER SEIT EINIGEN JAHREN ALS BILDENDER KÜNSTLER AKTIV IST UND ZULETZT MIT EINER EINZELAUSSTELLUNG IM MÜNCHNER KUNSTVEREIN BEGEISTERTE: EIN ALS PSYCHO-RATGEBER GETARNTES PSEUDOWISSENSCHAFTLICHES KÜNSTLERBUCH. KING THEMATISIERT MIT SCHWARZEM HUMOR UND ABSURDEN INFO-GRAFIKEN DIE EIGENE ALKOHOLSUCHT.

(JRP RINGIER, ENGLISCH, 64 S., SOFTCOVER)

HERR VON EDEN / SPEX

»HERR VON SPEX«

HERR VON EDENS EXKLUSIV FÜR SPEX IN PORTUGAL GEFERTIGTES NACHTBLAUES POLOHEMD IN EINER LIMITIERTEN AUFLAGE FÜR ZWEIJAHRESABONNENTEN. REINE BAUMWOLLE, DUNKELBLAUE PIQUÉ-WARE: GEKÄMMT, GASIERT, MERZERISIERT – DAS BESTE FINISHING, MIT DEM SOLCH EIN STOFF VEREDELT WERDEN KANN! SORGFÄLTIGE VERARBEITUNG, MIT SATINBAND VERDECKTE HALSLOCH-INNENNAHT UND PERLMUTTKNÖPFE. GOLDENE LOGO-STICKEREI AUF DER BRUST, SCHWARZES SPEX-LOGO AUF DEM LINKEM ÄRMEL.

(UNISEX, S/M/L/XL)

1 JAHR SPEX

6 HEFTE / 28 EURO*

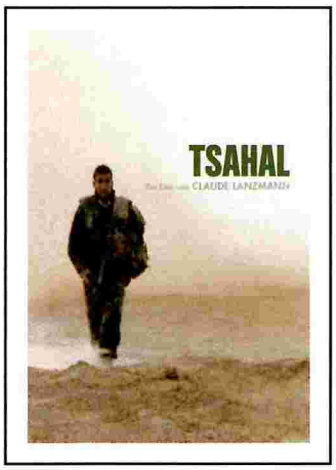
2 JAHRE SPEX

12 HEFTE / 55 EURO**

*INLAND 28 EURO / AUSLAND 38 EURO INKL. PORTO UND MWST.
BESTELLUNG: WWW.SPEX.DE/ABO.HTML / ABOSERVICE: 030 69 59 72 32

1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

PRÄMIENWAHL



CLAUDE LANZMANN
»TSAHAL«

DER LETZTE TEIL VON LANZMANNS JÜDISCHER TRILOGIE: »TSAHAL«, EIN FILM ÜBER ISRAEL UND DIE ISRAELISCHE ARMEE, ENTSTANDEN ZWISCHEN 1991 UND 1994. WIEDER SUCHT SICH DER PUBLIZIST DEN ZUGANG ZU GESCHICHTE UND GEGENWART AUSSCHLIESSLICH ÜBER DIE STIMME IHRER PROTAGONISTEN. ER BEFRAGT DABEI ISRAELISCHE MILITÄRS, ABER AUCH POLITIKER, PALÄSTINENSER, SIEDLER UND SCHRIFTSTELLER AUS DER ISRAELISCHEN FRIEDENSBEWEGUNG – ERGÄNZT UM EIN GESPRÄCH MIT EHUD BARAK VOM 1. MÄRZ 2008.

(ABSOLUT MEDIEN, 290 MIN., 2 DVDs)

JÖRG FAUSER
»DER STRAND DER STÄDTE«

FÜR JÖRG FAUSER WAR DIE JOURNALISTISCHE ARBEIT KEIN UNGELIEBTES AUFTRAGSWERK ZUM GELD-ERWERB, SONDERN NOTWENDIGE RECHERCHE UND GRUNDLAGENFORSCHUNG FÜR SEINE ROMANE. DER ACHTE BAND DER FAUSER-EDITION ENTHÄLT U.A. ERSTE REZENSIONEN AUS DEN SECHZIGER JAHREN, TEXTE FÜR DIVERSE UNTERGRUNDZEITSCHRIFTEN AUS DEN FRÜHEN SIEBZIGERN UND REPORTAGEN AUS DEN ACHTZIGERN FÜR MAGAZINE WIE PLAYBOY, SPIEGEL ODER STERN.

(ALEXANDER VERLAG BERLIN, 1600 S., GEBUNDEN)

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 55 EURO**

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 55 EURO**

**INLAND 55 EURO / AUSLAND 65 EURO INKL. PORTO UND MWST.
BESTELLUNG: WWW.SPEX.DE/ABO.HTML / ABOSERVICE: 030 69 59 72 32

JEDER, DER SPEX ABONNIERT, KANN ALS ABOPRÄMIE – NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – ZWISCHEN DIESEN PRODUKTEN WÄHLEN / WEITERE PRÄMIEN AUF WWW.SPEX.DE/ABO.HTML

SOLLTE DIE GEWÜNSCHTE PRÄMIE NICHT MEHR VORRÄTIG SEIN, WIRD – AUCH NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – EINE ANDERE VERSCHICKT. EIN ANSPRUCH AUF EINE PRÄMIE BESTEHT NICHT

LESERBRIEFE

Kinnhaken an Hitler – in patriotischer Hinsicht setzt Captain America den schlagkräftigen Stardard unter Comichelden.

BETR.: *PEACHES – UND DEM MANN WIRD MULMIG, SPEX #320*

Hallo Spex-Redaktion,

seit Jahren bin ich Spex-Abonnentin. Die Spex und ich haben schon viele Umzüge hinter uns. Alles habe ich mitgemacht, von den Hirnsalti (oder Hirnwichse) über simple Synthie-Musik, unlesbares Layout, zerrissene Seiten (wegen der CD-Klebe), Verwirrungen im Inhalt und die niemals enden wollende Debatte über den Berlinumzug. Das Briefeschreiben habe ich bisher vermieden, aber die letzte Ausgabe und das Interview mit Peaches ließ nun meinen Geduldsfaden reißen!

Herr Summen, natürlich schreibt Herr Rapp, Bruder vom anderen Rapp, der wiederum in der Band von Frau Nisker ist, dass Berlin keine anderen Stars hervorgebracht habe, als Peaches… Natürlich… Alles klar! Und wir glauben das bestimmt, oder lassen es die Möchtegern-Stars glauben, denn das Tolle ist, hier darf sich jeder ungestört wie ein Star fühlen, ohne dass es jemanden interessiert. Auch Frau Nisker aus Kanada. Peaches, lass ruhig die Sonnenbrille weg beim Einkaufen… no problem.

Ja Peaches, erklär uns die Welt! Serpentinen, »dine and dash« u. s. w. Und na klar, Peaches kennt sich aus mit Krisen und der ganze neuerliche Kommerz in Berlin ist voll Kacke. ›Wir‹ Berliner kennen das Problem, klamm zu sein. ›Wir‹ sind ja quasi in der Dauerkrise, ökonomisch und mental. Berliner sollten die neuen Krisenmanager der Nation werden, vorneweg Frau Nisker. Während sie diese Aussage macht, schaut sie aus ihrer Ikea-Wohnung in Prenzlauer Berg, womöglich auf die Casting-Allee. Ach ja, Bar 25! Ist auch voll Kacke der Kommerz mit der Spree und so. Natürlich darf sie dort auch rein, während die nativen Berliner wahrscheinlich immer die falschen Accessoires abends mithaben und daher nicht an den behüteten Türstehern vorbeikommen. Voll Kacke ne der Kommerz?

Für Herrn Summen: Die Bar 25 ist übrigens eine der wenigen Bars in Berlin, die Scheiß-Zugezogene-Türsteher hat, die sich gaaaanz cool vorkommen, weil sie einen Abenteuerspielplatz bewachen dürfen.

Ich kann das jahrelange Gesülze von Frau Nisker über Ficken, Genitalien und Schamhaare nicht mehr hören. Wie kann sich das die Spex-Redaktion ständig anhören, ohne zu gähnen? Wie schön aber, dass hier auch das möglich ist, ohne dass es jemanden interessiert. (außer anscheinend die Neuberliner..) Kann das mal jemand Frau Nisker bitte mitteilen: WIR HABEN DAS JETZT ALLE VERSTANDEN, DAS IST GANZ TOLL: FICKEN; FICKEN; SCHAMHAAR SCHAMHAAR !!!!!!!!! DAS BRAUCHT DIE WELT!

Peaches und ihre Bedeutung für Musik und Sonstiges sind in der Spex völlig überbewertet. Also hört langsam auf mit der Oberflächen-Sülze. Frau Nisker ist eher die Landpomeranze in der großen weiten Welt, die nicht in der Lage ist, ihre Provinzialität endlich abzuschütteln. Da helfen auch keine 10 Jahre in Berlin, Hongkong, London oder Sonstwo. Und der Herr Maurice Summen anscheinend auch nicht… oder sag bloß das ist auch ein Bruder/Cousin/Bekannter von irgendeinem Bruder/Cousin oder Bekannten vom Berliner Star Peaches? Gähn!

Meine Oma kann Euch tiefgründigere Interviews zu Musik und Popkultur liefern.

Trotzdem beste Grüße aus 36,
Aynur Sarikaya (per E-mail)

BETR.: *SPEX LIVE IM BERGHAIN*

Liebe Spex,

Mein Bruder ist Techno-Fan, mir macht Techno nur Angst. Dank Spex waren wir zum ersten Mal seit Jahren gemeinsam aus und es war: GEIL!

Danke!
Babette (per E-mail)

BETR.: *DEPECHE-MODE-REZENSION / VERSCHWINDEN DER GENDER-MÄDCHEN, SPEX #320/#319*

Sehr geehrte Damen und Herren,

dem in Ihren Reihen wirkenden Elsenkenner und subtilen Erkunder der weiblichen Psyche und zuletzt auch des weiblichen Körpers (von Teilen des Sunn O)))-Publikums geschüttelte Hippiebrüste) – die Rede ist von Ihrem Autor Jens Balzer – ist bei seiner Depeche-Mode-Rezension im jüngsten Heft ein unverzeihlicher Fehler unterlaufen. Dieser dürfte umso schmerzlicher sein, als er durch eine Winzigkeit an Internet-Recherche zu verhindern gewesen wäre. Balzer denkt in seiner blumig-blümeranten Besprechung des – nebenbei bemerkt – ziemlich grottigen Albums nämlich allen Ernstes, Andrew Fletcher hätte irgendetwas mit Musik und Sound von DM zu tun. Dabei weiß ja jedes Kind, dass Fletcher bandintern für das Catering, die Buchführung und allerlei anderen langweiligen Bürokrims zuständig ist, aber nicht das Geringste mit der Musik Depeche Modes zu tun hat. Die kommt seit Vince Clarks Demission 1981 nämlich in aller Regel von Martin Gore, der noch immer auch für das Gros der von Dave Gahan – in letzter Zeit leider zunehmend mit einer unschönen brustbehaarten Schwanzrock-Intonation – eingesungenen Texte verantwortlich ist. Gahan darf seit einiger Zeit auch ein paar Songs selbst komponieren. Es sind eindeutig die schlechteren. Fürs nächste Mal wünsche ich mir mehr Präzision.

Im Übrigen: Jetzt, wo es sie – zumindest in den Reihen der Spex-Leserschaft – nicht mehr gibt, finde ich es fast ein wenig schade, dass sich keine Judith-Butler-Paperbacks mit sich führenden Gender-Mädchen finden, die sich von Balzers herrenwitzhafter Misogynie provozieren lassen.

Herzlich
Kristian Schönfeld (per E-mail)

BETR.: *KLAUS THEWELEIT ÜBER DUCK UND PATRIOTISMUS, SPEX #320*

Sehr geehrter Herr Theweleit!

Wie kann Ihnen nur der Satz: »Die Disney-Zeichner bringen es fertig, die während des Krieges gezeichneten Cartoons nicht zu Kriegspropaganda zu missbrauchen. Eine schönere Demonstration der kulturellen Überlegenheit Amerikas über den alten Kontinent in einem zivilisatorischen Sinne – nicht nur über den Jazz und das Kino – kann man sich kaum vorstellen.« samt weiterer inhaltlicher Ausführung durch den Kontrast zu deutscher Comicpropaganda passieren?

Disney war nicht Amerika. Um die amerikanische Comicpropaganda der damaligen Zeit zu sehen, braucht man zu keiner Sekunde in die Tiefe gehen. Praktisch jeder (!) Superheld wurde, in patriotischer Absicht, in den Krieg geschickt. Der Aufstieg Hitlers brachte sowohl eine ganze Flut neuer Superhelden (Captain Victory, Captain Flag, Super-American usw.) als auch nach Kriegsende in Ermangelung des Hauptbösewichts ihren Niedergang. Superman im Tornister amerikanischer Soldaten, Captain Amerikas erster Auftritt mit Kinnhaken an Hitler (noch vor Kriegsausbruch!), u. s. w.

So mag für Disney im Detailfall zwar gelten was Sie schrieben, für das ganze Amerika aber war das die klare Minderheit. Der patriotische Comic-Held war der Standard, Anfeuerung und Durchhalteparole für die Soldaten und Spiegel der damaligen Zeit.

Duck und Co in allen Ehren, aber diese verallgemeinernde Geschichtsschönfärberei hätte wirklich nicht sein müssen.

Grüße,
Dominikus Plaschg (per E-mail)

MANIC STREET PREACHERS

Das neue Album der Manics a.k.a. The Holy Bible Part 2 – inspiriert von Texten ihres seit 1995 verschwundenen Ex-Gitarristen Richey Edwards. Ab jetzt als Limited Edition Doppel-CD im Buchformat, CD, Doppel-Vinyl 180g und als Download erhältlich.

Mehr Infos: www.manicstreetpreachers.de

CHAIRLIFT

Das Debütalbum der 3 Freunde aus Brooklyn, die aus dem MGMT-Umfeld stammen. Ab jetzt als CD und Download erhältlich - inklusive "Bruises", der Nummer aus dem iPod Nano Chromatic TV-Spot.

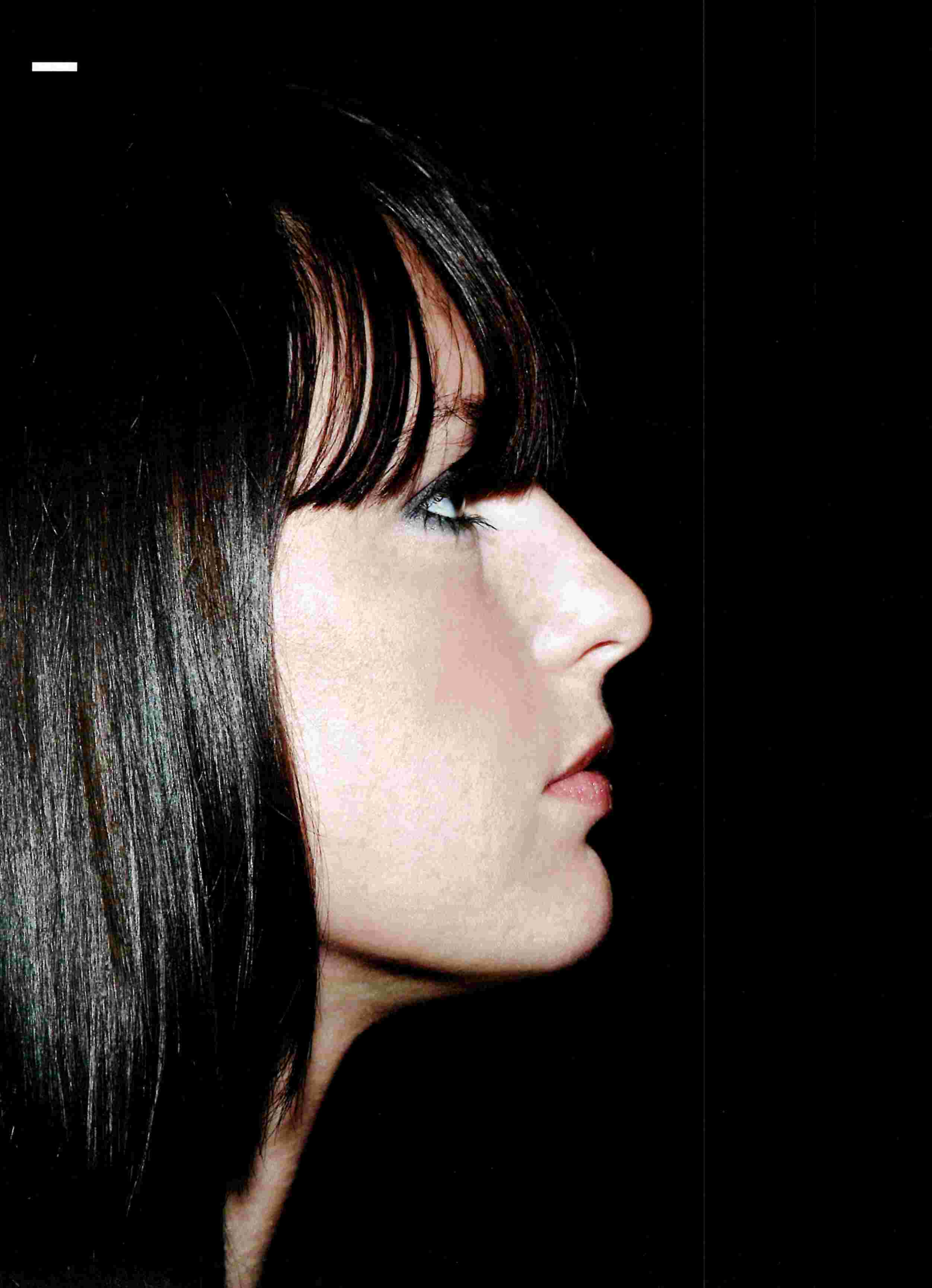
Mehr Infos: www.chairliftmusic.com

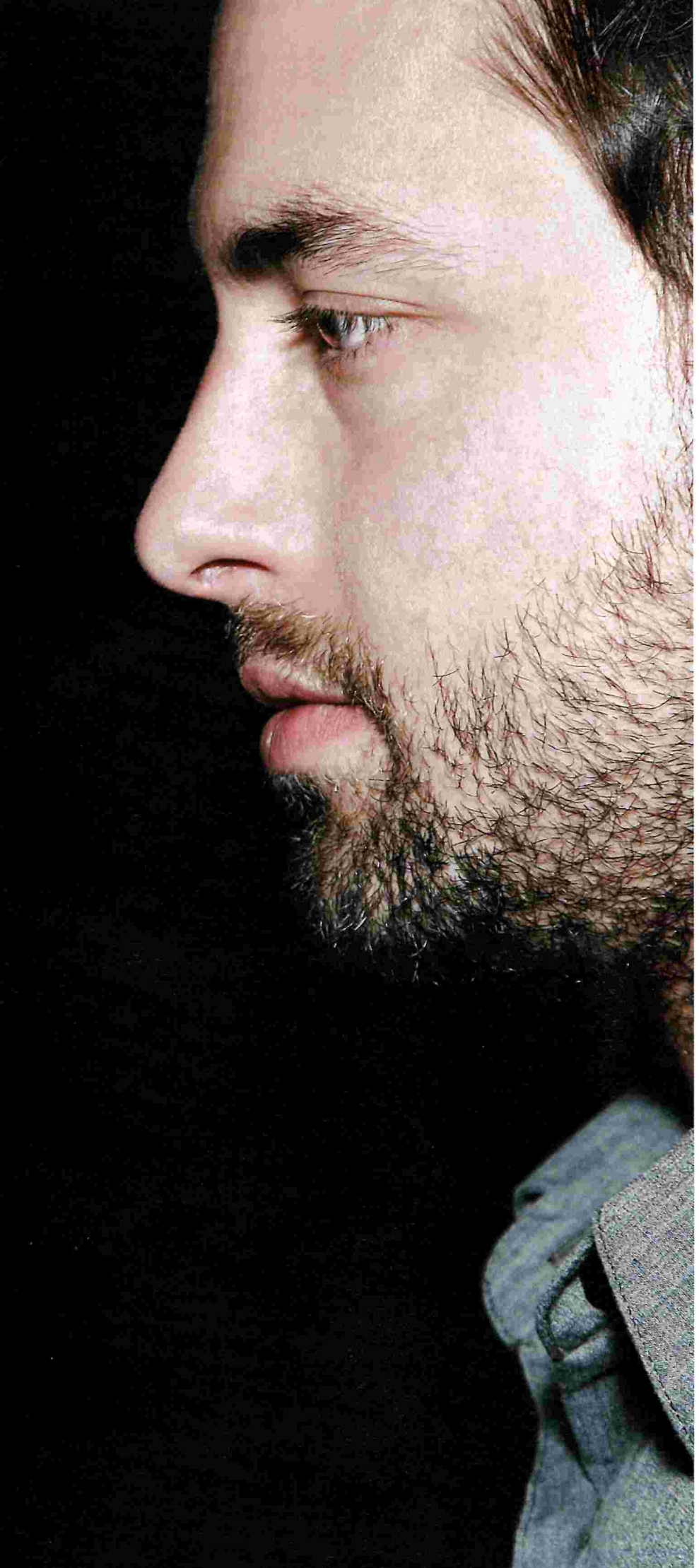
KASABIAN

West Rider Pauper Lunatic Asylum – das neue und 3. Album von Kasabian Inklusive "Underdog", der Nummer aus dem aktuellen Sony Bravia Spot.

Mehr Infos: www.kasabian.de

SONY MUSIC



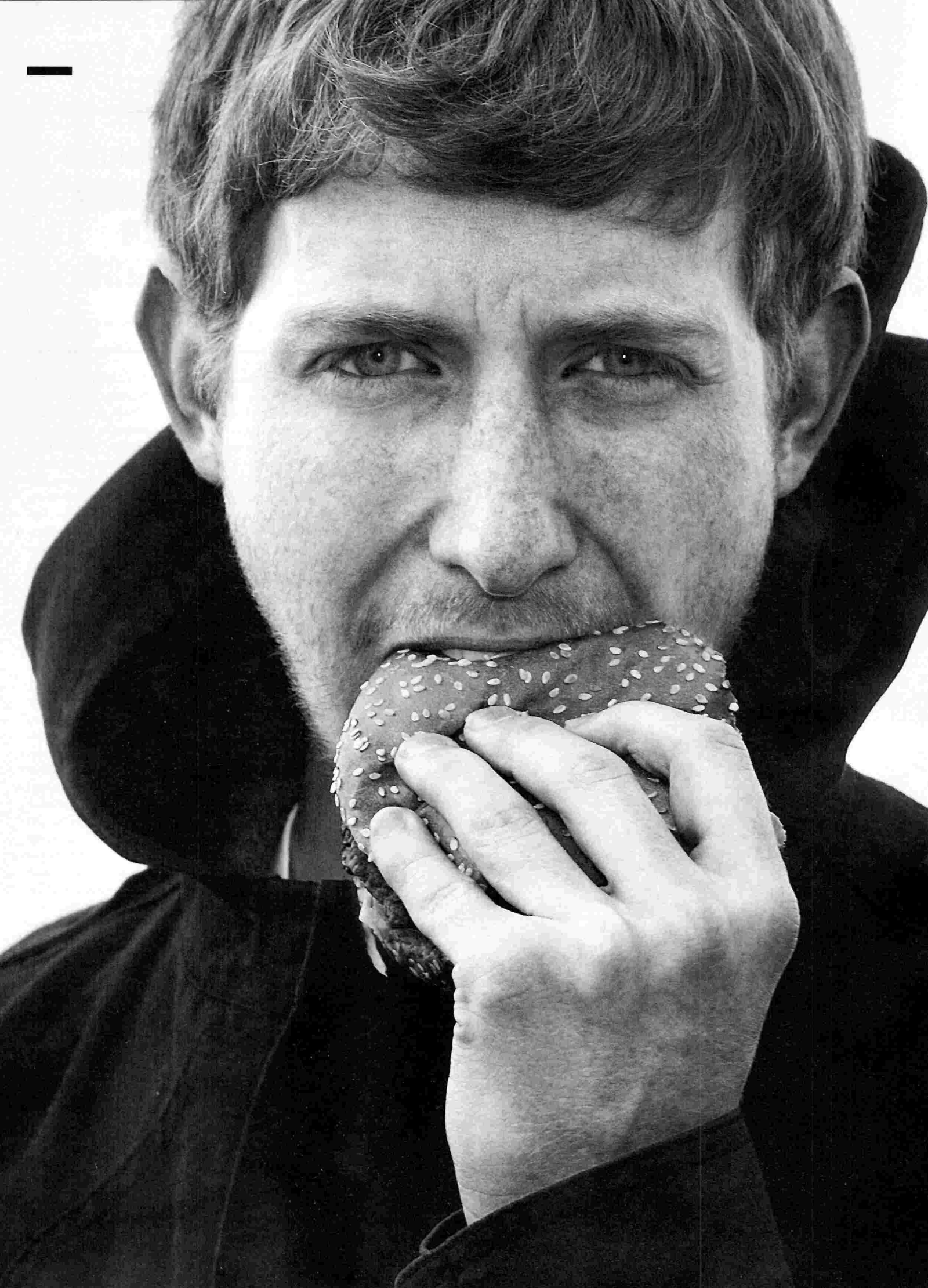


PHANTOGRAM
DER KRACH NACH DEM KUSS

TEXT: CHRISTOPH BRAUN **FOTO:** EVA TUERBL

In Saratoga Springs, wo New York ganz und gar Bundesstaat ist und im gemächlichen Puls des Landlebens schlägt, entstehen die mit Begehren und Coolness geladenen Songs von Phantogram. Sampler, Gitarre, sphärischer Gesang: Das Duo lässt in den besten Momenten zugleich den erotomanen Chanson-Pop der Seventies, Shoegazing und Hiphop-Beats frisch und neu und klug klingen. Das Verstörende liegt hier in den Zwischenzuständen. »Es ist wie das Oszillieren zwischen Realität und Traum«, beschreibt Sängerin Sarah D. Barthel den Sound der vor kurzem erschienenen Phantogram-EP »Running from the Cops«. Ende August wird das in Eigenregie produzierte Debütalbum »Eyelid Movies« folgen. Dessen Titel spielt genau auf jenen Zeitraum zwischen Wachen und Schlafen an, dessen Vagheit und Bewusstseinsverschleierung Phantogram suchen. Dafür nutzen sie die Entlegenheit von Saratoga Springs mit seinen kaum mehr als 25.000 Einwohnern. Denn die Musik von Phantogram entsteht in der »Harmony Lodge«. Diese umgebaute Scheune dient dem Paar als Refugium und Studio. »Dort können wir nachts um vier Uhr richtig Krach machen, kein Mensch stört sich daran«, erzählt Josh Carter, der vornehmlich Beats rumpeln lässt und seine Gitarre durch Echos schleift. Und er fügt an, so einen Platz solle man mal in New York suchen – und vor allem bezahlen. Wobei das Geld nur ein Grund ist, warum sich Phantogram bewusst für die Provinz entschieden haben. Beide sind sie hier zusammen zur Schule gegangen, sie streiften als Kinder gemeinsam durch die Wälder und tauschten aufgeregt Aufnahmen von Wu-Tang-Clan und Busta Rhymes aus. Während Carter es in New York versuchte und zurückkehrte, zog es Barthel ebenso unerfüllt nach einem Kunststudium in Vermont zurück. Man traf und verliebte sich, und nun programmiert Carter seine Beats neben der an Theater und Drama interessierten Freundin. Es ist der Moment, in dem der Vorhang sich hebt.

Phantogram *»Eyelid Movies«*
(BBE / Rogh Trade) VÖ: 28. August



ASHER ROTH
DAS ELEND DER WELT IMMER IM BLICK

TEXT: MARKUS SCHNEIDER **FOTO:** YVES BORGWARDT

Drum herumreden nützt nichts: Asher Roths Stimme ist weiß. Der ganze Rapper ist weiß. Blond, schmächtig, mit einem leicht nasal aufsässigen Ton. »Die Eminem-Vergleiche entspringen einer Faulheit«, sagt aber Roth. »Er hat Türen geöffnet. Doch wer ein bisschen hinhört, merkt, dass wir völlig verschieden sind.« Der auffälligste Gegensatz zu Eminem, der Asher Roth in letzter Zeit häufig lobt, ist das gerappte Leben: die Mittelschichtsfamilie, die Suburb in Pennsylvania und das College, das Roth in seinem Single-Hit »I Love College« als Ort harmloser Exzesse feierte. Strip-Poker, Kampfsaufen, immer schön zwei Kondome übereinander ziehen: Es ist nicht Roths bester Track, aber einer der Gründe, warum er von Indie-Exegeten wie Pitchfork.com als Industriegezücht abgelehnt wird. »Der Track war ein Zufall«, verteidigt sich Roth, »geschrieben, als ich schon abgebrochen hatte. Ich habe mich mit einem Kumpel über diese unbeschwerte Zeit unterhalten, und wie man das vermisst. Jetzt bin ich plötzlich ›Mr. I Love College‹! Dabei stürze ich höchstens zweimal die Woche ab!« Roths Differenz zum Hiphop-Mainstream liegt nicht in seiner Hautfarbe, sondern in seiner Klassenzugehörigkeit: Neben Frat-Boy-Partykram rappt er aus der Perspektive eines fürsorglichen Bürgervaters, und auch das allgemeine Elend der Welt hat er gutmenschlich im Blick, »weil ja nicht überall alles fine and dandy ist.« Musikalisch setzt er in den oft sehr schick produzierten Tracks auf Old-School-Vorbilder oder auf anpsychedelisierte Beats à la Danger Mouse. Was Roth aber tatsächlich von Eminem gelernt haben könnte, ist, wie man Vorurteile offensiv angeht. »Stimmt, aber das habe ich aus einem Rhetorikseminar. Der Dozent hat mir beigebracht: Stell dich der Aufgabe! Wenn du nicht ansprichst, was die Leute ohnehin denken, nützt die beste Rede nichts. Also: raus damit!« So erklärt sich wohl das Coverfoto seines Albums: Auf diesem pennt Roth im Supermarktgang zwischen Weißbroten.

Asher Roth *»Asleep in the Bread Aisle« (Universal) bereits erschienen*

CHICKS ON SPEED

FRAUEN, DIE EINMAL BILDER GEWORDEN SIND

Ein Panorama des Maximalismus, in dem historischer Girlpop auf Rave-Schemata und Geldeffekt trifft: Die feministischen, in Pop, Kunst und Mode parallel operierenden Chicks on Speed melden sich mit einem neuen Album zurück. »Cutting the Edge« lautet sein Titel, es ist eine musikalische Reise in die Gründerzeit des heute noch gängigen Gender-Arrangements zwischen männlichen Produzenten und weiblichen Sing-Avataren. Highspeed-Humpta-Rhythmen, Orgelsounds, Shangri-La-Refrains, dazu via Skype-Zuschaltung die Stimme von Fred Schneider von den B-52's – so melodisch klangen die Frauen noch nie. Sie selbst nennen es »Intelligent Bubblegum«.

TEXT: PHILIPP EKARDT **FOTOS:** ILAN HAMRA

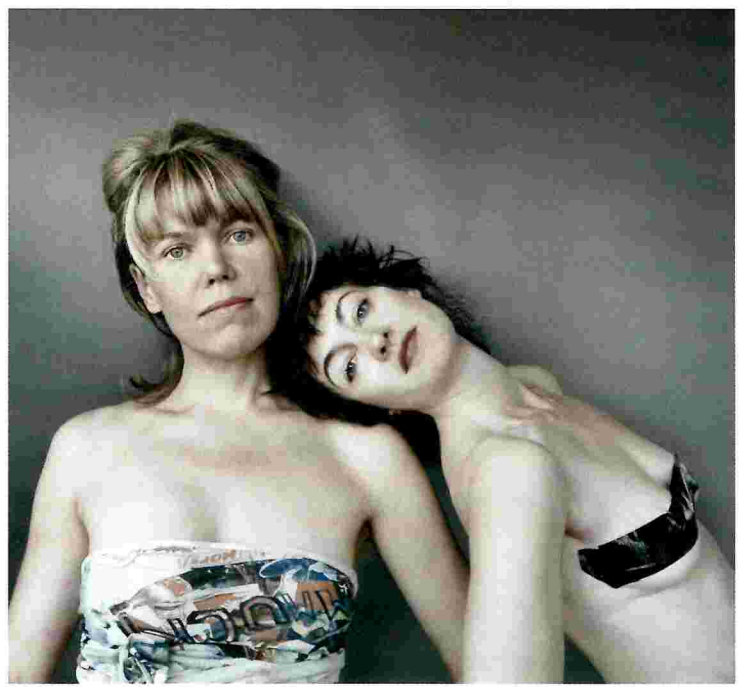
Ihren ersten bleibenden visuellen Eindruck im Musikgeschäft hinterließen Chicks on Speed vor fast zehn Jahren: Auf dem Cover ihres Debütalbums »Will Save Us All« waren Melissa Logan, Kiki Moorse und Alex Murray-Leslie in seltsam verrenkten Körperhaltungen zu sehen, als hätte man drei weibliche Verkehrsunfallopfer vor einem weißen Hintergrund drapiert. Die Frauen steckten in provisorisch aus Kunstlederflicken mit Gaffa-Tape zusammengeklebten Minikleidern, die irgendwie auch wie ein Schneider-Unfall aussahen. Jetzt erscheint Chicks on Speeds fünfter Longplayer, »Cutting the Edge«, und die Aufnahme, die auf der Hülle zu sehen ist, macht klar, dass sich seit 2000 einiges geändert hat. Nicht nur sind hier lediglich zwei Frauen vor weißer Wand zu sehen (Moorse ist inzwischen aus dem Projekt ausgestiegen), die zwei verbleibenden Gründungsmitglieder tragen auch keine ›improvisierten‹ Outfits mehr. Ihre Catsuits sind professionell mit Surfboard-Mustern bedruckt, und die Westen sind aufwändig bestickt, gerafft, gepufft und mit Bordüren abgenäht. Entworfen hat diese Outfits Kathi Glas – sie ist neues Teilzeitmitglied der Gruppe und auf der Rückseite des Albums zu sehen. Abseits der Kostüme spricht noch Weiteres für Feinschliff: Während »Will Save Us All« mit rotgeblitzten Augen noch in Schnappschuss-Ästhetik gehalten war, geizt »Cutting the Edge« nicht mit Photoshop-Optimierungen. Die Effekte werden so weit gepusht, dass Murray-Leslie und Logan wie zwanzig Jahre jüngere Model-Doppelgängerinnen ihrer selbst aussehen.

Fazit: Visuell ist Kante nicht mehr so gefragt wie früher. Zu dieser Entwicklung passt, dass der Titel des neuen Albums – »Cutting the Edge« – sich ganz konkret auf den Crafting-Aspekt, auf technoid gewordene Handarbeit bezieht, die auf der Platte in Form von im Studio und bei Performances gesampleten Scheren-Sounds und dem Surren von Nähmaschinen vorkommt. »Cutting the Edge« meint nicht mehr das ›Vorne-Sein‹, das sich aus der Ankunft des ›unprozessierten‹ Untergrunds im Mainstream der Geschmacksminderheiten ergibt und dessen Verkaufsbedingungen Chicks On Speed im Jahr 2003 quasi im Selbstversuch auf ihrem dritten Album »99 Cents« durchexerzierten. Diese neuen Töne eines manuell-maschinellen Produktivismus sind jetzt das Soundmaterial, mit dem auch ein neues feministisches Rollenspiel der Gruppe unterlegt wird, das von Handarbeit bis zur simulierten Weiblichkeit der Popindustrie reicht.

Klanglich könnte man eine ganze Reihe der Nummern auf »Cutting the Edge« als digital teil-emulierten, mit straightem Beat auf Linie gebrachten, supermelodischen Sixties-Girlgroup-Sound beschreiben. Die Frauen eignen sich ihn wie in einer historischen Travestienummer an, um über die Gegenwart zu singen. Der Text des Stücks »Buzz« etwa holt zu Shangri-La-Gesängen und Orgelsounds ehemals glamouröse Flughafen-Fantasien auf den Stand der Billigflieger-Gegenwart. Ein Airport-Sample aus Kuala Lumpur, die Piloten-Durchsage eines Air-Baltic-Fluges – mit diesen Zutaten produzieren Chicks On Speed ein Stück Musik für den Easyjetset. »Air Berlin, take me there / Ryanair, cheaper fare / Air France, take a chance«. So melodisch und so sehr nach ›Song‹ hat die mit rohen Dancefloor- und Postpunk-Adaptionen bekannt gewordene Gruppe noch nie geklungen. »Vibrator« folgt diesem historischen Ausflug thematisch und gibt die anachronistische Stil-Konsumenten-Perspektive des Dancefloors der sechziger Jahre wieder, auf dem noch Modetänze und thematisch erkennbare Gesten getanzt wurden. Mit Fred Schneider von den B-52's ist per Skype einer der Vordenker des Faux-60ism zugeschaltet. Zu hochtourigem Highspeed-Humpta-Rhythmus heißt es hier: »Do the scissors«, später auch »Do the head towel«, »Do the escalator«, »Do the law and order« und »Do the shoplifting«.

Chicks on Speed schlagen den Begriff ›Intelligent Bubblegum‹ vor, um diese musikalische Reise in die Gründerzeit des immer

noch gängigen Gender-Arrangements zwischen männlichen Produzenten und weiblichen Sing-Avataren zu benennen. Bubblegum Pop stehe, so sagen sie, am Anfang dieses Zusammenhangs, bei dem als sichtbares und hörbares Produkt sogenannte ›Fembots‹ (Kylie Minogue, Madonna etc.) maskuline Musik-Arbeit nur noch an die Massen bringen. Auf der anderen Seite agiere das ›Girl Monster‹, vertreten durch historisch-feministische Postpunk-Bands wie The Slits oder The Raincoats. Diese Analyse bringt Chicks on Speed jedoch keineswegs dazu, für das eigene Projekt das Sich-Produzieren-Lassen auszuschließen: Gemäß der Devise, dass die Behauptung eines System-Außens nicht glaubwürdig ist, klonen Chicks on Speed den Stil der Gegenseite, nicht nur musikalisch, sondern auch visuell, inklusive exzessivem Photoshop-Streamlining, das sie im Gegensatz zu ›Fembots‹ dann aber auch freimütig zugeben.



Chicks on Speed sondieren den Kunstmarkt und schreiben Metamusik über die Frage, ob die Kunst der Musik und die Galerie dem Club den Rang abläuft

Neben besagtem Bubblegum-Pop hat »Cutting the Edge« auch ganz klassische Chicks-on-Speed-Stücke zu bieten, sie wurden wieder mit Christopher Just – Chicks-on-Speed-Produzent der ersten Stunde – hergestellt. Eines ist »Sex in der Stadt«, ein Cover eines Stücks von Hotel Morphilia Orchestra. Auf ihm skandieren die Frauen zu vorwärts treibendem Full-on-Techno und Synth-Gitarren den Inhalt von Sexanzeigen. Im Refrain wird jedoch deren eigenes Geschichte-Werden deutlich: »Sex in der Stadt steht in jedem Blatt« bellen ihre Stimmen – ein Befund aus der Epoche der vordigitalen Öffentlichkeit und der Märkte der Stadtmagazine. Die vor zwei Jahren veröffentlichte, von Christopher Just im klassischen Chicks-Eurotrash-Sound gemixte Single »Art Rules« (siehe Spex-CD) ist ebenfalls enthalten. Sie gibt immer noch eine sehr treffende Vertonung der Verwertungsmaschine Kunst ab, an der Chicks on Speed seit einiger Zeit verstärkt in Ausstellungen und Performances Anteil haben. Tranceflächen und alarmistische Cowbells sprechen von Kunstökonomie als Großraumdisko: »Brush it up, rip it down, expensive glorified wallpaper«. Die eskalierende Billigkeit der Soundkaskaden demonstriert, warum die These, dass die Kunst den Pop als neues soziales Labor der Stile ablöst, nicht stimmen kann: Gästeliste und Türpolitik bedeuten zwar kein ›free for all‹, aber wenn im Club die Musik über die Lautsprecher läuft, können zumindest alle zu ihr tanzen. Die Arbeiten in Galerien hingegen teilen die Anwesenden in potenzielle Käufer und solche, die es nicht sind, und generieren damit auf eine vulgäre und pseudo-diskrete Weise Wert, von der das »Art Rules«-Stück Auskunft gibt: Geld, krudes Dabei-sein-Wollen, Besitztrieb und Spekulation.

»Cutting the Edge« entfaltet so ein Panorama des Maximalismus, in dem historischer Girlpop auf Rave-Schemata und Geldeffekt trifft, und in dem das Veröffentlichen an sich erst einmal wichtiger ist als Produktkontrolle. Ein einziges Stück des Albums ist davon ausgenommen, in ihm blitzt für Momente akustisch und thematisch ein völlig anderes Spektrum auf: »Black and White Diva« summt anfangs über dezenten Pianohall und Akkordeon wie ein Seemannslied von einer Welt der nicht-technicolorierten Frames und Stills, einer Welt, in der Frauen, die einmal Bilder geworden sind – Divas – gleichzeitig für immer als diese Bilder weiter bestehen und trotzdem von allen vergessen worden sind: »What's it like living still when you are imperishable… Everlasting Polaroid.« Die Anfangsmelodien dieses – wie einige weitere ältere Stücke des Albums – noch mit Kiki Moorse eingesungenen Chansons, mit dem sich die weiblichen Gespenster der Filmgeschichte zu Wort melden, stehen einerseits in der Linie von Chicks on Speeds musikalisch zurückgenommener Zusammenarbeit mit der Elektronik-Band Kreidler. Die EP »The Chicks on Speed / Kreidler Sessions« wirkte schon im Jahr 2001 mit ihrem moderaten Schritttempo, durchscheinendem Sounddesign und mehr geatmeten als gesungenen Vocals wie ein Fremdkörper gegenüber der gängigen Ästhetik des Projekts. Andererseits deutet »Black and White Diva« auch in Richtung jenes Stils, mit dem sich Moorse inzwischen von der maximalistischen Arbeitsweise und der Ästhetik programmatisch hemmungsloser Steigerung Chicks on Speeds verabschiedet hat: Sie widmet sich seit zwei Jahren mit Andreas Reihse von Kreidler in dem gemeinsamen Projekt BadFrench den Themen Eleganz, Stil und Melancholie, inklusive französischer Texte, Godard-Referenzen und chansonhafter Haltung. Bad Frenchs »J'suis snob«, ein Boris-Vian-Cover, kombiniert leicht verschleppten, halb schwingenden, halb stolpernden Laptop-Rumba, gedämpften Synthesizer-Hornhauch und vereinzelten Klavier-Anschlag mit Kiki Moorse' Diseusen-Stimme. Hier öffnet sich eine andere Bühne, auf der zur Zeit eine ganze Reihe von Künstlern und Künstlerinnen im Pop mit den diskreten Nuancen von Varieté, Vaudeville und Entertainment experimentieren. Chicks on Speed dagegen lassen es mit »Cutting the Edge« weiter maximal knallen.

Chicks on Speed *»Cutting the Edge« (Chicks on Speed Records / Indigo) bereits erschienen*

GRIZZLY BEAR VECKATIMEST

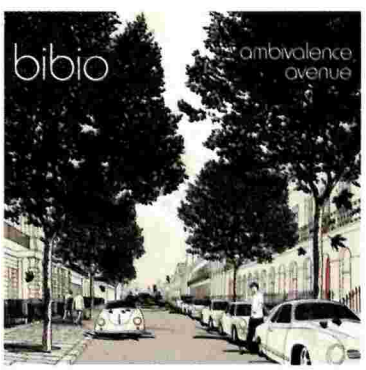
"VECKATIMEST IST SICHERLICH DAS KOMPLEXESTE UND MODERNSTE WERK IN DER GESANGKLASSE 2009 GEWORDEN."
Berliner Zeitung

"WENN MAN VECKATIMEST AUFLEGT, WIRD SELBST DIE EIGENE KLEINSTWOHNUNG ZUR KATHEDRALE."
Rolling Stone

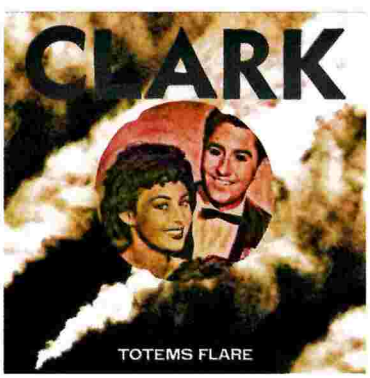
"DIE NEUERFINDUNG DES PSYCHEDELIC POP AUS DEN ERFAHRUNGEN DES ETWAS ANDEREN FOLK."
Musikexpress - Album des Monats

www.WARP.net www.GRIZZLY-BEAR.net

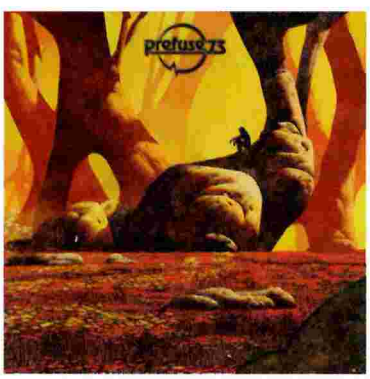
Warp new for 2009



BIBIO
Ambivalence Avenue
CD/2LP/Download
(Out now)
Ein elektroakustisches Meisterwerk des neuen Warp-Signings Bibio irgendwo zwischen Fleet Foxes, Boards Of Canada und Crosby Stills Nash & Young.



CLARK
Totems Flare
CD/2LP/Download
(Out 10.07)
Atemberaubendes drittes und ausgereiftestes Album des Wahlberliners Chris Clark, dessen Liebe für barocke Soundstrukturen und hartem Techno-Drive hier ein neues Level erreicht!



PREFUSE 73
The Forest of Oversensitivity EP
12"/CDEP/Download
(Out now)
Neue EP von Guillaume Scott Herren mit 3 brandneuen Tracks und 2 Reworks seines aktuellen Albums „Everything She Touched Turned Ampexian". Psychedelia meets HipHop meets Machine-Funk!

Ebenfalls erhältlich:

GANG GANG DANCE
First Communion
(incl. TV On The Radio and Hot Chip Remixes)
12"/Download

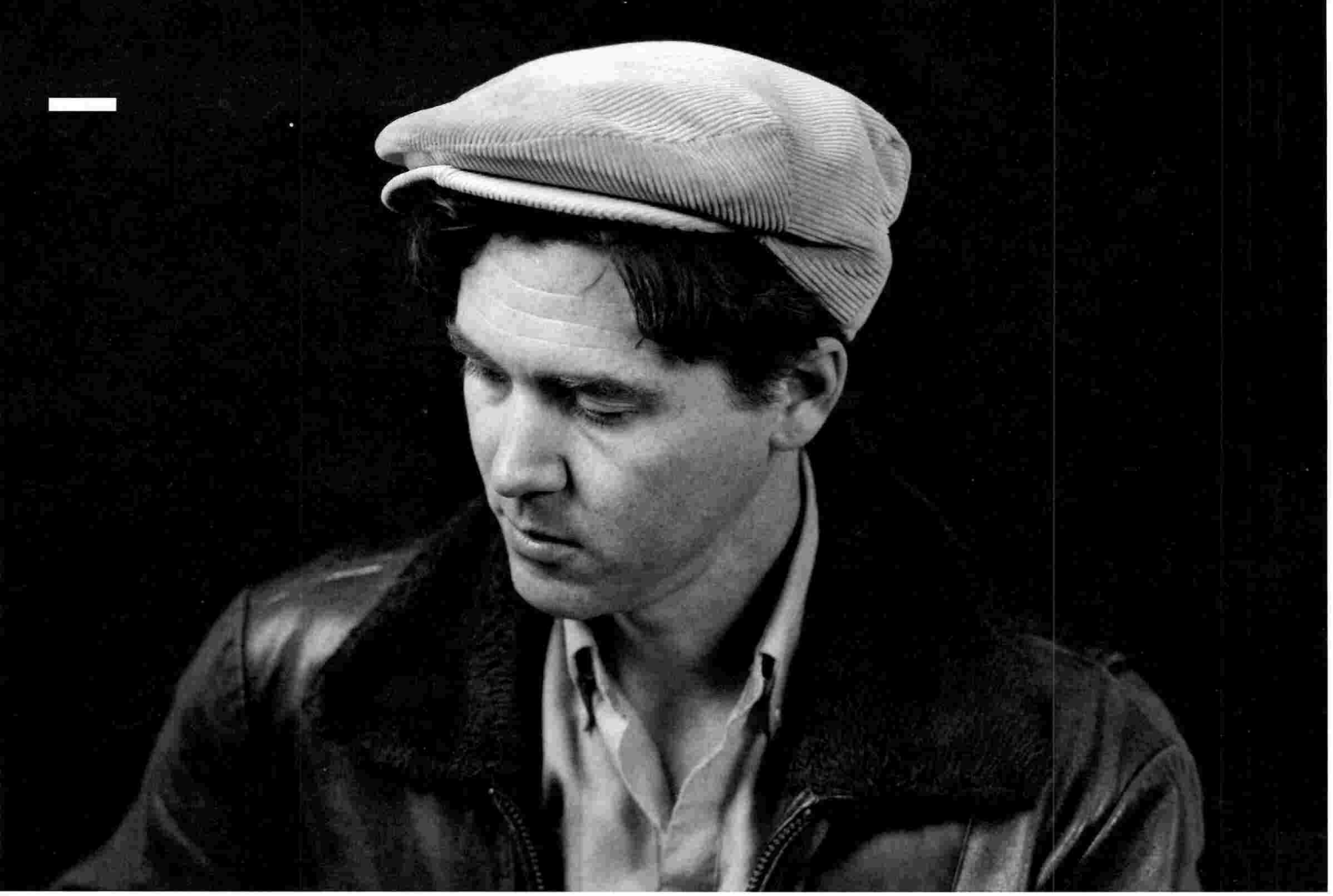
HARMONIC 313
Battlestar (remix)
12"/Download

FLYING LOTUS
L.A. EP 3 x 3
12"/Digital

BIBIO
Ambivalence Avenue / Fire Ant
Limited Deluxe 7"

PLAID
Heaven's Door: The Soundtrack
Download

Warp.net **Bleep.com**



CASS McCOMBS

TEXT: OSKAR PIEGSA **FOTO:** JAMES P. MORSE

Storytelling, Klampfe, Landstreichertum: Hier zitiert einer die Insignien des Folk, ohne in die Falle der Traditionspflege zu tappen. Cass McCombs ist ein moderner Puzzler, der die Antworten auf Fragen lieber auf der Straße sucht als im Internet.

Cass McCombs mag es gern rätselhaft. Zwar trägt er häufig Cowboyhut, so auch auf dem Cover seines neuen Albums »Catacombs«, zwar spielt er Akustikgitarre und schreibt ziemlich gradlinige Folksongs – sein bisheriges Œuvre hat aber den Charme eines Tausendteilepuzzles. Dass alles zusammen gehört, ergibt sich erst aus genauem Hinhören: Das Sample, mit dem McCombs zweites Album »PREfection« endete, setzt sich in »Lionkiller« fort, dem Lied, das vor zwei Jahren das dritte Album »Dropping the Writ« eröffnete. Und auf dem vierten Album »Catacombs« folgt jetzt das Stück »Lionkiller Got Married«, das wiederum auf »Equinox«, den Opener von »PREfection« verweist. Als wäre das nicht puzzelig genug, erzählt »Equinox« von Katharina von Medici, die im 16. Jahrhundert Frankreich regierte, und von Tierkämpfen, die auf Nostradamus deuten. Ein oberflächlicher Abgleich der Prophezeiungen mit dem McCombs-Song reicht nicht, um diesen Verdacht zu erhärten, aber: Bei Cass McCombs klingt alles sehr nach verrätseltem Künstlertum und Google-Wikipedia-Copy-and-Paste.

Stimmt beides nicht, sagt McCombs. Seine Texte und lyrischen Bezüge entstünden ohne besondere Absicht. Und nicht nur von Konzepten, auch von Computern halte er sich fern. »Ich schreibe ab und zu eine E-Mail, aber ich schaue nicht in das Internet, um Antworten zu finden«, sagt McCombs. »Ich mag es lieber, vor die Tür zu gehen und in verschiedene Szenen und Situationen hineinzustolpern.« Über die thematische Bandbreite seiner Lieder und die Neigung zur unverständlichen Metapher sagt er: »Ich lese halt viele Bücher. Vor allem Lyrik, aber eben auch Geschichtsbücher und Prosa.« Seine aktuelle Lektüre umfasst Nietzsche und die Bibel, das beste Buch der Welt ist für ihn »Robinson Crusoe«.

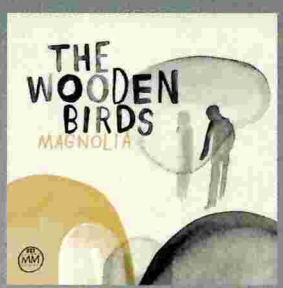
Diese Motive – Sinnsuche, Einsamkeit und Überleben – decken sich mit dem, was Cass McCombs über seine Biografie verrät. 1977 wurde er in Kalifornien geboren, siedelte um an die Atlantikküste, erlebte in New York die Terroranschläge des 11. Septembers, bestritt in Baltimore seinen Lebensunterhalt als Toilettenputzer, zog zwischenzeitig zurück an die Westküste und lebt aktuell in Chicago. »Letztlich sind sich alle Städte sehr ähnlich«, sagt McCombs. »Es geht mir um die Menschen, nicht die Städte. Ich bin gar kein Stadtmensch. Ich mag die Landstraße.«

Vom Habitus jenes ›Real America‹, das derzeit von konservativen Meinungsführern der Staaten gegen alles Urbane, Multikulturelle und Intellektuelle in Position gebracht wird und sich ganz gut mit zeitgenössischem Folkrock verträgt, ist McCombs dabei weit entfernt. Auf »Catacombs« lässt sich nachhören, was er von Politik hält: »Don't Vote«, heißt ein Stück, das McCombs mantraartig um die immergleichen drei Akkorde windet. Und dass die Liebesbekundung der aktuellen Single »Dreams-Come-True-Girl« so völlig kraftlos, lakonisch und entrückt vorgetragen wird und McCombs an anderer Stelle mit buttriger Zunge »I love my job« singt, das entsprechende Lied aber »The Executioner's Song« nennt, zeigt: Trotz Cowboyhut und Technikskepsis, trotz Wandergitarre und klassischer Songstruktur geht es nicht um soundästhetischen Konsens und Konservatismus, sondern um ein Vertrauen in die Kraft des Rätselhaften im Folk.

Cass McCombs *»Catacombs« (Domino / Indigo) bereits erschienen*

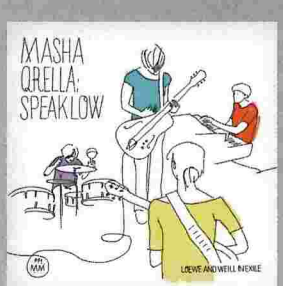
SIN FANG BOUS
Clangour
CD/LP AND
OUT NOW

THE
WOODEN
BIRDS
Magnolia
CD/LP
OUT NOW



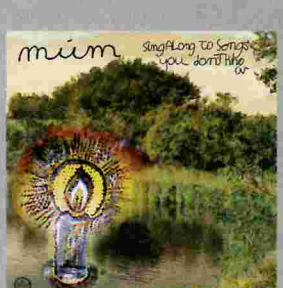
VARIOUS ARTISTS
Not Given Lightly
A Tribute To
The Giant Golden
Book Of New
Zealand's Alternative
Music Scene
2CD/3LP OUT:
MAY 2009

MASHA QRELLA
Speak Low
Loewe And Weill In Exile
CD/LP OUT:
JUNE 2009



TELEKINESIS
TELEKINESIS!
CD+LP OUT:
AUGUST 2009

MÚM
Sing Along
To Songs You
Don't Know
CD+LP OUT:
AUGUST 2009



LIFE IS UNCERTAIN HAVE SOME MUSIC FIRST

DELICIOUS MUSIC: WWW.MORRMUSIC.COM DISTRIBUTION: WWW.INDIGO.DE LABELSHOP: WWW.ANOST.NET

NIOBE
DISPARATER VORTRAGSSTIL, STROPHENWEISE EROBERT

Aus den Störgeräuschen schälen sich brillante Songs: Niobe spricht vom Musikmachen als einem Kraftakt, der die Länge sucht und in der Isolation endet. Das Ergebnis klingt jedoch nach luftgeborenen Halluzinationen, flüchtig und filigran. Für »Blackbird's Echo«, ihr fünftes Album, brach Diedrich Diederichsens »Lieblingssängerin der nuller Jahre« aus dem Zirkel der Solisten aus und fand in Begleitung eines Jazz-Ensembles zu ungeahnt swingendem Einklang.

TEXT: CARMEN BÖKER **FOTOS:** MARKUS FEGER

Man muss ja nicht immer alles allein machen. Diese Erkenntnis kam der Kölner Sängerin, Musikerin und Komponistin Niobe alias Yvonne Cornelius im Zuge der Produktion ihres fünften Albums. Bisher eher der Typus einzelgängerische Elektro-Fricklerin und somit an einsame Endlos-Sessions in ihrem Studio gewöhnt, entschloss sich Yvonne Cornelius, für die Realisation von »Blackbird's Echo« erstmals mit einer Riege US-amerikanischer Jazzmusiker zusammenzuarbeiten. »Es war ein ziemliches Experiment für mich«, sagt Cornelius. Wie würden ihre ganz und gar auf sie ausgerichteten Stücke klingen, wie könnte sich die intime, verschwörerische Stimmung ihrer Musik verändern? Das Ergebnis ist wieder faszinierend schräg, verschroben, vielschichtig in der Reichhaltigkeit seiner Quellen und Bezüge. Doch durch die Echtzeit-Situation im Studio erscheint das Album homogener in seinen Bestandteilen, geradliniger arrangiert als seine Vorgänger – ohne dass es dadurch allerdings an Dreidimensionalität verlöre. Die Architektur dieser Collagen fügt sich nun einfach bündiger. »Die Brüche wären stärker, wenn ich alles selbst gemacht hätte«, sagt Yvonne Cornelius, die in dieser Produktion eine neue Synchronizität der Klänge gefunden hat. Und sich außerdem geschmeichelt fühlen durfte, dass sich die durchaus namhaften Begleitmusiker allesamt als Fans von Niobe entpuppten: »Ich wusste gar nicht, dass man mich in New York kennt…«

Mit der Arbeit an »Blackbird's Echo« hatte sie Anfang 2007 begonnen, doch erst ein Jahr später kristallisierte sich für sie eine Grundstimmung heraus. Ohnehin, so Niobe, brauche sie mitunter für einen Track genauso lange wie andere Musiker für ein ganzes Album. Das gedankliche Gerüst ihres neuen Albums formen in ihren Augen nun vier von insgesamt zwölf Titeln: »Lovely Day«, »Blackbird's Echo«, »A Shark« und »Fever« – Lieder, in denen sich die Reminiszenzen an Billie Holiday, Nico, Yma Sumac, Exotica-Tunes und Torch Songs, lässiges Hula-Hula-Gitarrenschlingern und unterkühlte Cocktailbar-Perkussion (so retromodern wie in einem Jacques-Tati-Film) am einleuchtendsten zu einer Art Post-Hollywood-Melancholie im Geiste von Warhols Factory fügen. Womit nicht gemeint ist, dass das Ergebnis wie von gestern klingt: Es geht um die Transformation eines Gefühls, um die Aneignung bestimmter Formen – für die Suche danach werden freie, experimentelle Wege beschritten, keine scheinbar authentischen Schablonen der Weltmusik genutzt.

»A Shark«, als Interlude gerade einmal 1:13 Minuten lang, erinnert dabei noch am stärksten an jene Klangcollagen, mit denen Niobe in den neunziger Jahren die Bühne betrat. Über dem jazzigen Swing des Schlagzeugs, seinen sich sacht wie das Meer rührenden Besen liegt hier ein argloses Pfeifen – in das sich alsbald Hitchcock-hafte Frauenschreie mischen. »Sie muss sterben, damit sie endlich im Wasser versinkt«, erklärt Yvonne Cornelius beiläufig. Überhaupt ist das Album von einer schönen Heiterkeit und Leichtigkeit, in der die Virtuosität dieses Unterfangens erst so richtig zu funkeln beginnt – es ist so uneitel wie unergründlich.

Endgültig realisiert wurden die in Köln vorfabrizierten Songs im Brooklyner Studio G von Tony Maimone (ehemals Pere Ubu). Der Gastproduzent Aki Onda – den mit Niobe ein gewisser Hang zu altmodischen Quellen der Klangkonservierung verbindet, siehe etwa seine Multi-Kassettenrekorder-Performances – hatte dafür namhafte Instrumentalisten wie Trevor Dunn (Kontrabass), Shelley Burgeon (Harfe), Ches Smith (Schlagzeug), Tuba-Joe (Basstuba), Shahzad Ismaily (Bass) und Doug Wieselman (Bassklarinette) verpflichtet. Außerdem waren David Grubbs, DJ Olive und Eyvind Kang (für die Streicherarrangements) an der Produktion beteiligt. Zu größeren Improvisationen oder Verschiebungen sei es indes nicht gekommen, sagt Yvonne

Cornelius. Gut für sie in mehrfacher Hinsicht, denn so konnte sie schon nach wenigen Wochen wieder nach Hause fahren: »Ich bekomme immer so schnell Heimweh nach Köln, oft schon nach vier, fünf Tagen!«

Ursprünglich stammt sie aus Frankfurt, dort hat Yvonne Cornelius auch in jungen Jahren das Konservatorium besucht, um Opernsängerin zu werden. Nach zwei Jahren warf sie hin. »Ich war nicht gut genug als Sängerin«, befindet sie kurz; zudem sei ihr die ganze Szenerie höchst unangenehm gewesen: »Das Publikum im Theater oder in der Oper ist doch mehr an den Pausen interessiert als am eigentlichen Programm.« Und die, mit denen sie damals studierte, seien zu gut, zu perfekt gewesen, um mal etwas auszuprobieren; zu ängstlich, um dilettantisch wirken zu können, um so verrückte Musik auszuprobieren, wie sie ihr bald schon für Köln, die Stadt Stockhausens und der angebeteten Avantgarde vorschwebte. Eigentlich wollte sie – was überaus schade gewesen wäre bei dieser Stimme, die schmeichelt wie Kaschmir, aber auch wie Disteln kratzen kann – ihre Kompositionen gar nicht selbst singen, sondern nur Produzentin werden. »Aber keiner hat verstanden, was ich wollte. Also sagte mir jemand: Yvonne, mach das doch selbst!« Damit sie es selbst machen konnte, damit sie sich ihr Dasein in der Nische finanzieren und konsequent ihre Vorstellungen ausarbeiten konnte, arbeitete sie dann etwa als Garderobiere in der »Harald Schmidt Show«.

Um in Köln, der Stadt Stockhausens und der angebeteten Avantgarde, Musik zu machen, gab sie ihre Karriere als Opernsängerin auf

»Blackbird's Echo« nun ist Niobes fünftes Album, die 10"-Platte »Radioersatz« aus dem Jahr 2001 mit eingerechnet. Deren Titel darf als programmatisch betrachtet werden, denn bei Niobe überlagern sich häufig Frequenzen, pieken Störgeräusche hervor, pulsieren zwei Melodien mit Rhythmusstörungen gegeneinander an, um dann doch ineinander in etwas völlig Neuem aufzugehen. Bis Musik so zusammenfindet, dauert es. Sie bringe durchaus schon mal zehn Stunden ohne Unterbrechung am Synthesizer zu, sagt Yvonne Cornelius, endlose Wiederholungen gehörten für sie zum Prozess der Spurenablagerung einfach dazu: »Wenn ich mir ein Stück nur dreißig Mal anhören kann und nicht mindestens hundert Mal, dann wird es gelöscht.« Es beginnt immer damit, dass sie Klänge von ihren »tausend Millionen« Disketten und DAT-Tapes (entspricht drei vollen Schubladen) in den Sequenzer füttert und von den acht Spuren dann das meiste nach und nach wieder löscht, oft sogar das Grundinstrument, das eingangs die Idee zu einem Stück definiert hatte.

Es ist ein klassisch handwerklicher Prozess, jedes Instrument ist ›echt‹, kein Klang simuliert. Den Computer nutzt Yvonne lediglich als Aufnahmegerät: »Ich brauche den Anschlag auf der Klaviatur. Ich will einen Ton nicht ausrechnen, sondern richtig reinlangen.« Musikmachen solle ruhig anstrengend sein, befindet sie – und zu diesem traditionellen Anspruch der Avantgarde passt auch, dass sie sich selbst für einen »gar nicht so modernen Mensch« hält, was man aus der Gegenwart heraus, das schiebt sie nach, allerdings auch kaum definieren könne: Daniel Kehlmann sei vielleicht ein moderner Schriftsteller, Lily Allen (»Ich liebe ihren Hit ›Smile‹!«) aber womöglich nur eine typische Vertreterin der Verrückte-Mädchen-Mode im Pop.

Ihr jedenfalls huldigt die Musikpresse als einer »Mischung aus CocoRosie und Lauryn Hill«. Diedrich Diederichsen erklärte sie zu seiner »Lieblingssängerin der nuller Jahre«, wieder andere Rezensenten fühlen sich durch ihren disparaten Vortragsstil an Marilyn Monroe erinnert, die ein Lied ja ebenfalls selten in einem Rutsch aufgenommen, sondern strophenweise erobert habe. Deren kurzatmige Naivität fehlt Niobe nun allerdings völlig. Sie gibt – zum Beispiel in der fast schwebenden Seventies-Underground-Reminiszenz »Silicone Soul« – jede Note mit einer solch selbstgewissen Überzeugung, als sei sie ihr im Traum erschienen. Mit David Grubbs, dem früheren Red-Krayola-Recken, singt sie so auch das Duett »Time Is Kindling«, das mit stummfilmartig dramatischen Akkorden und dem aufgeregten Wispern zurückgespulter Tonbänder einsetzt. Grubbs, der hier – in Kontrast zur Stimmung der Szene – eine humoresk bleierne Orgel spielt, schrieb den Text über ein weit voneinander entferntes Paar, das im Wesentlichen via Gedankenübertragung kommuniziert und sich dann doch findet. Auch das Stück entstand nahezu telepathisch: Grubbs schrieb den Text, ohne die Komposition von Yvonne zu kennen – und dennoch passten die Zeilen sofort perfekt zur Melodiefolge. Das ist kein Schicksal, sondern die Magie des Zufalls, der sich genau richtig anfühlt.

Niobe *»Blackbird's Echo«*
(Tomlab / Indigo) bereits erschienen

ZUGABE! ZUGABE!

DIE COCA-COLA SOUNDWAVE ROCKT ON BEI:

ROCK AM RING

HURRICANE FESTIVAL 2009

MELT!

HIGH FIELD

DIE 6 BESTEN COKE NEWCOMER 2009
LIVE IM COCA-COLA SOUNDWAVE TENT

Coca-Cola Soundwave!
DISCOVERY TOUR

Coca-Cola

myspace
meine freunde

www.myspace.com/cokemus

DIRTY PROJECTORS
KONGLOMERATE DER UNSTETIGKEIT

Alles bleibt Zitat: Auf ihrem dritten Album »Bitte Orca« befreien Dirty Projectors aus Brooklyn ihren typischen, virtuos wie radikal ausformulierten Eklektizismus vom Korsett der Konzeptualität – und landen damit fast beim Liebeslied, wie wir es von Maria Carey kennen.

TEXT: DOMINIKUS MÜLLER **FOTO:** ELKE MEITZEL

Wenige Bands bedienen sich derzeit aus einem größeren Referenzpool als Dirty Projectors aus Brooklyn. Bei ihnen scheint alles Platz zu haben, was man sich nur vorstellen kann: ach so hippe Verweise auf westafrikanische Musiken ebenso wie ausgeklügelte Streicher- und Gesangsarrangements, die ihren Einfluss europäischer E-Musik nicht verleugnen können; straighte, fast bouncende Beats neben wilden Tempiwechseln; exaltierter, verwundener Gesang ebenso wie Folkpicking oder Noise-Wände – und das oftmals in ein und demselben Song. Dieses scheinbare Chaos schafft dabei eine Atmosphäre der Unstetigkeit und Offenheit, in der Einflüsse und Stile erstaunlich gleichberechtigt nebeneinander stehen können. So werden etwa aus besagten afrikanischen Gitarrensounds noch lange keine stilistischen ›Master Signifier‹, welche die übrigen Elemente zu einer sinnvollen Erzählung zusammensteppen – wie etwa beim letzten Album der befreundeten Vampire Weekend zu beobachten. Bei Dirty Projectors bleibt auch das immer nur ein zitierfähiger Stil unter vielen.

Viel eher schon konterkarieren sie das angloamerikanische Song-Prinzip mit einer beinahe alteuropäischen ›Kunst-Liedhaftigkeit‹, die sich vom Selbstverständnis her weniger ›gewachsen‹ gibt, als vielmehr immer schon ›gemacht‹. Man könnte die Musik der Dirty Projectors so auch als eine Art leicht blasierten Ivory-League-Pop beschreiben, unter dessen Dach amerikanische Melting-Pot-Mentalität genauso Platz hat wie connaisseurhafte Distinktion entlang eines klassisch-europäischen Bildungskanons. Denn nicht umsonst gibt David Longstreth, Mastermind und kreatives Zentrum der Band, zu Protokoll, dass er sich von amerikanischer Popmusik, von Beach Boys und Buddy Holly, von Punk und Hardcore genauso beeinflusst sieht wie von dem, was er »European Art Music« nennt, Arnold Schönberg etwa, oder Igor Strawinsky. »Was ich bei frühen Stücken von Schönberg oder aber auch bei Wagner mag, ist diese unglaubliche Emotionalität, die dadurch erzielt wird, dass die Akkorde nie völlig aufgelöst werden. Dissonanz folgt hier auf Dissonanz. An Strawinsky fasziniert mich dagegen die Gleichzeitigkeit von Primitivismus und absoluter Modernität, von Rohheit und unglaublicher Eleganz und Sophistication.«

In seiner eigenen Musik führt diese Vorliebe für das Dissonante und die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen bisweilen zu einem etwas anstrengenden konstanten Ausnahmezustand und einer nervösen Zappeligkeit. Das produziert aber auch einen für Popverhältnisse radikal artifiziellen, scheinbar beständig auseinanderbrechenden Klangraum, der gerade dank dieser Künstlichkeit das umschifft, worauf ähnlich gelagerte Projekte häufig bauen: die Einflüsse inklusive deren sozialer Konnotationen direkt und vereinfachend zu übernehmen. Hier wird nichts ›nachgemacht‹, sondern vielmehr ›aufgehoben‹, ohne dabei dem Zwang zur Synthetisierung zu unterliegen.

Während die letzten beiden Alben der Band den bündelnden Kitt auf das Prinzip ›Konzeptalbum‹ und damit auf eine außermusikalische Ebene verschoben hatten, verzichtet das neue Album »Bitte Orca«, das erste für Domino Records, nun auch darauf. »The Getty Address« und »Rise Above« hatten beide einen konzeptuellen Rahmen, der sprachlich adressierbar war – Ersteres wurde rund um den Siebziger-Jahre-Rockgiganten Don Henley von den Eagles erzählt und dabei als ›Glitch-Oper‹ zu den Themen aztekische Mythologie und Post-9/11-Amerika verkauft, Letzteres war eine ›Neueinspielung‹ von Black Flags »Damaged«-Album, nicht nach Noten, sondern rein nach Erinnerungsfragmenten. »Ich wollte, dass ›Bitte Orca‹ sich dagegen viel mehr um die einzelnen Songs dreht«, sagt David Longstreth. »Ich wollte nicht, dass meine Ideen und die Musik diesmal zwei verschiedene Dinge sind.« Konkret heißt das: Trotz der weiterhin vorhandenen Fülle an Stilen und Referenzen klingen jene Songs ausgefeilter, die weniger den Gesamtentwurf stützen, als vielmehr für sich stehen können.

Und so haben Dirty Projectors es mit »Stillness Is the Move« diesmal auch zu einer Single-Auskoppelung gebracht, die innerhalb ihres Koordinatensystems fast als Mainstream-Pop zu bezeichnen wäre: Über einen straighten, gut tanzbaren Beat und einem hypnotischen westafrikanischen Gitarrenloop gibt Sängerin und Bassistin Angel Deradoorian mit fast schon Mariah-Carey-würdiger Koloratur eine Art Lovesong zum Besten. Wäre das dicker produziert, so rückte würde es unweigerlich in die Nähe von Timbalands bahnbrechenden R&B-Produktionen rücken: reduzierte Soundarchitektur, mit nur wenigen, klaren Eckpunkten abgesteckte Klangräume – simple, aber leicht verdrehte Beats, wenige repetitive Melodie- und Harmonie-Elemente. Longstreth gibt die Verwandtschaft auch unumwunden zu: »R&B aus den Neunzigern und vor allem den nuller Jahren hat ein ganz besonderes Gefühl für Raum, für Leere. Es gibt nur wenige Dinge, die auf unterschiedlichen Leveln passieren – aber sie schaffen einen Raum, in dem die Sounds beinahe physisch greifbar werden. Timbaland hat eine Menge Leute beeinflusst – wir gehören sicher auch dazu.« Natürlich – doch das versteht sich hier fast schon von selbst.

Dirty Projectors *»Bitte Orca«*
(Domino / Indigo) bereits erschienen

KASABIAN

TEXT: WIBKE WETZKER **FOTO:** HAMISH BROWN

Vorsprung durch Krautrock: Ohne Kasabian hätten Oasis im letzten Jahr kein Comeback hingelegt. In eigener Sache surft die Band aus Leicester hart am Wind zwischen Wahnsinn und Egomanie.

Es gibt Momente, da wirken Tom Meighan und Sergio Pizzorno wie nahbare Epigonen der Gallagher-Brüder. Großmäulige Ansagen, ein bisschen Cock-Rock-Image, ein wenig Arbeiterklassengepöbel, und schon ist das Federkleid aufgeplustert. Zum Beispiel, wenn Meighan auf die Frage, wann ihm als Sänger zum ersten Mal bewusst geworden sei, dass Gott ihn zum Rockstar auserkoren habe, antwortet: »Als ich meinen Penis entdeckte.« Klare Rollenverteilung der beiden Alphatiere auch im Gespräch anlässlich der Veröffentlichung des neuen Albums ihrer Band, das den umständlichen Titel »The West Ryder Pauper Lunatic Asylum« trägt: Als gälte es, die Gallagher-Brüder zu kopieren, poltert Meighan (Liam), während Pizzorno relativiert (Noel). Einig sind sie sich allein in Bezug auf ihre eigene Weltwichtigkeit: »The album is just a really good album and that's what's so great about it.« So argumentierte schon der große Modernist Le Corbusier (vgl. Artikel in diesem Heft). Und weil Bekenntnisse zur Moderne heute hoch im Kurs stehen, zeigt sich Pizzorno auch sichtlich erfreut, dass Noel Gallagher ihm nicht zuletzt in Spex den Ball zuspielte und die wohltuenden Krautrockeinflüsse (= NEU!, = Moderne) des Oasis-Albums »Dig Out Your Soul« auf ein Erweckungserlebnis zurückführte, welches er ausgerechnet in Kasabians Garderobe nach derem letztjährigen Konzert in London hatte.

So füllen sich Fankurven: Die Gallaghers waren es, die 1997, als die Britpop-Ära in Kokain, Schall und Rauch verpuffte, bei Meighan, Pizzorno und ihren beiden Mitstreitern aus Leicester das unbedingte Begehren freisetzten, von nun an selbst auch in einer Band zu spielen. Der röhrende Platzhirschgesang von Liam G. unter ausführlicher Dehnung phrasierungsrelevanter Vokale fräste sich Meighans Stimme schon bald tief ein. Ihren Sound hingegen entlehnten Kasabian auf ihrem selbstbetitelten Debüt 2004 einem viel breiter gefächerteren Erbe – Madchester-Rave und Big-Beat-Elektrifizierung à la The Prodigy und The Chemical Brothers gaben dem Startschuss den nötigen Rumms. Ihren Hit »Club Foot«, mit dem Kasabian Hiphop und Indie umkreisten, konnte man als ehrgeizige Auffrischung des soeben noch pulverisierten Britpop lesen. Gorillaz-Produzent Dan »The Automator« Nakamura hat nun »The West Ryder Pauper Lunatic Asylum« bedrohlich nahe an die überfrachteten Rockkonzepte der späten Sechziger angelehnt und tariert den neuen Sound mit Acid- und Gorillaz-Ästhetiken aus, kombiniert alles munter mit Raï, Morricone, Mariachi und Disco – oft in Reminiszenz an The Kinks, Small Faces und Pretty Things. Mitunter gerät dieser Eklektizismus ins Stolpern, oft beeindruckt er aber mit seinem Wiedererkennungswert.

Atmosphärisch rangiert »The West Ryder Pauper Lunatic Asylum« nah am Abgrund zum Wahnsinn: »In den neuen Songs geht es darum, wie sehr wir Menschen das Leben verkomplizieren. Es könnte alles so einfach sein! Ich glaube ja, dass die Wahnsinnigen und die Verrückten gar nicht so schlecht dran sind, denn sie setzen der komplizierten Realität eine Parallelwelt entgegen«, erläutert Pizzorno und gerät ins Schwärmen: »Noch in den Sechzigern haben viele Bands verrückt gespielt, sich als Teufel oder Könige verkleidet. Wir treten dieses Erbe an.« Meighan jedenfalls ist sich sicher: »No one's done that shit for years, man!«

Kasabian *»The West Ryder Pauper Lunatic Asylum« (Columbia / Sony) bereits erschienen*

LITTLE BOOTS

ENGLANDS NEUE
POP-DANCE PRINZESSIN
MIT IHREM DEBUTALBUM
"HANDS"
INKL. DEN SINGLES
"NEW IN TOWN",
"STUCK ON REPEAT"
& **"MEDDLE"**

AB **26.06**. ÜBERALL!

LIVE BEIM **HALDERN POP FESTIVAL** 13.-15. AUGUST
& WEITERE LIVE DATEN IM HERBST!

"Twenty-four years old, 12 centimetres tall and the biggest little thing to hit British pop for so long most of us had lost hope." **NME**

"Little Boots has topped the BBC's annual poll of the most promising talent for the new year, and if she's not a household name by the summer the industry will be in a state of shock" **Ben Hoyle. The Times**

"I think it's about time we had a pop star with some brains and talent." **Hot Chip**

WARNER MUSIC GROUP

WWW.LITTLEBOOTS.DE - WWW.MYSPACE.COM/LITTLEBOOTSMUSIC - WWW.LITTLEBOOTS.CO.UK
WWW.WARNERMUSIC.DE WARNER MUSIC CENTRAL EUROPE - A WARNER MUSIC GROUP COMPANY

neuland CONCERTS

MUSIK, INFOS
EXKLUSIVE FANARTIK
AUF WWW.MY-ARTIST.NE

MY-ARTIST.ne

PATRICK WOLF

VERSCHWENDE DEINE JUGEND IN TOKIO – UND DIE LEBER IN LONDON

Schon Shakespeare war Shareholder der Compagnien, die seine Stücke aufführten: Nach zwei gefeierten Alben auf Indielabels und einem dritten, das bei einem Major erschien, aber keinen Hit hervorbrachte, nimmt Patrick Wolf das Heft jetzt selbst in die Hand und verkauft sich als Aktienpaket im Internet. »The Bachelor«, sein neues Album, dessen Produktion von einem Fanpool finanziert wurde, ist das künstlerisch bislang kühnste Werk des Sängers. Unterstützt von Alec Empire und Tilda Swinton, verbindet Wolf darin digitalen Hardcore mit großen Gesten und arbeitet so an einem Update des verschwenderisch-glamourösen Künstlermodells Marc Almond.

TEXT: ULRICH GUTMAIR **FOTOS:** NORMAN KONRAD

Treffen mit einer leibhaftigen Diva. Und selbst mit erst 25 Jahren versteht Patrick Wolf es, jede noch so gut gemeinte Anspielung, die an diesem Divenstatus kratzen könnte, mit maliziöser Eleganz zu beantworten. Auf den Hinweis, man habe bis vor kurzem noch nicht mal seinen Namen gekannt, dann aber vor Ergriffenheit bei einem seiner neuen Songs fast geweint, antwortet Wolf prompt – und mit präzise dosierter Zickigkeit: »Vielleicht hast du einfach nicht genug geschlafen.« Da ist was dran: Die Empfänglichkeit für dramatische Signale hängt von der Ausgeschlafenheit ab. Andererseits sprach es schon immer für einen guten Popsong, wenn man ihn ganz oberflächlich genießen, aber eben auch todernst nehmen kann: In »The Sun Is Often Out« erzählt Wolf auf seinem neuen Album vom Selbstmord eines talentierten Freundes, der den Mythos des bis zur Todessehnsucht melancholischen Künstlers zu ernst genommen hat und sich in der Themse ertränkte.

Patrick Wolfs viertes Album »The Bachelor« ist ein großes, man möchte fast sagen: perfektes Popalbum, wenn solcher Superlativ-Sprech von den Feuilletons, Musikmagazinen und Promoagenturen nicht inzwischen völlig entwertet worden wäre. Die Songs von »The Bachelor« sind unglaublich kompakt, was umso überraschender ist, weil in ihnen eine Unzahl verschiedener, nicht unbedingt als kompatibel geltender Instrumente, Sounds und Rhythmen zu dynamischen Momenten geschmiedet werden, in denen nichts unmotiviert scheint und sich alles fugendicht zusammenfügt. Es kommen neue und uralte elektronische Instrumente zum Einsatz – Moog, Atari ST oder das Ondes Martenot, ein 1928 entwickelter sogenannter ›Schwebesummer‹ mit elektronischen Filtern. Daneben Cello, Klavier, Balalaika, Kirchenorgel und mal romantisch, mal räudig populär gespielte Violinen. Der alte Jig der Iren ist ebenso vertreten wie raffinierte, vom R&B inspirierte Beats. Bei zwei Stücken hat Alec Empire mitgeschrieben, darunter »Vulture«, das so klingt, wie ein mit allen Wassern der Popgeschichte gewaschener potenzieller Hit im neuen Millennium eben klingen muss. Hier trifft sich Empires digitaler Hardcore mit Achtziger-Synthiepop-Reminiszenzen und den entsprechenden Slogans: »Losing my head to Hollywood / My liver to London / My youth to Tokyo / Still on with the show«. Der Imperativ, seine Jugend zu verschwenden, wird von Wolf hier zum Bildungsauftrag in eigener Sache umdefiniert: »Hard lessons / But let me learn«.

Und als wäre das alles nicht genug, hören wir zwischendrin die Erzählstimme von Tilda Swinton, die den Genius des jungen Mannes erkannt hat und gern ins Studio kam, nachdem Wolf ihr eine CD in die Hand gedrückt hatte. »The Bachelor« ist also ein funkelnder Diamant, der einem den Glauben an Pop zurückgeben kann im Sinne eines Generationen und Klassen überschreitenden Projekts. Wäre heute 1987, dann würden Hipster »The Bachelor« genauso hören wie das Publikum von »Wetten dass...?«, wohin Wolf mit dieser Platte nach entsprechendem Powerplay im Radio und auf MTV seinerzeit eingeladen worden wäre.

»The Bachelor« erzählt von einem jungen Mann, der sein Leben genießt, aber an den Umständen leidet. Der Erzähler ist egozentrisch und größenwahnsinnig genug, öffentlich zu erklären, er sei ein Typ, der eigentlich ständig von einer Kamera begleitet werden sollte, um seine Desaster wie seine Triumphe zur Erbauung aller festzuhalten. »The Bachelor«, das ist ein Künstler, der das Schöne liebt, sich aber nicht mehr im Kämmerlein der Dis-

tinktion verstecken will und seine apathische Generation nun zum Kampf aufruft. Patrick Wolf hat ein Händchen dafür, die Geschichten des Alltags als Dramen zu erzählen, bei denen man gerne mitleidet oder -pfeift. Er greift dabei aber auch gern zur Überhöhung mittels Metaphern und mit Hilfe epischer Lyrik. Der Mann schreibt Songs, die im Ohr hängen bleiben und sich zugleich so mächtig ins Bewusstsein bohren, dass man wissen möchte, wer da eigentlich spricht. Wer ist dieser Typ, der nie ungeschminkt das Haus verlässt, so perfekt gebrochen, so authentisch inszeniert das Image des sexuell anders denkenden jungen Manns verkörpert? So handelt »The Bachelor« – auch das wird man von einer Diva nicht anders erwarten können – immer von seinem Autor. Der hat sich als glamourös-unangreifbares Wesen, aber eben auch als Antwort auf die homophoben Umstände modelliert, in der ein schwuler junger Mann heute noch immer leben muss und die Wolf neben Ignoranz und Medienverlogenheit in verschiedenen Songs besingt und anklagt.

Das tut er nicht nur mit Verve, Pathos, Energie, sondern auch im Bewusstsein seiner historischen Vorbilder. Man kommt beim Hören dieser Platte nicht umhin, an Kate Bush und Marc Almond zu denken. Dabei steht Kate Bush für den Typus Künstler, der sein eigenes Ding durchzieht, fantastische Geschichten erzählt und sich mit seinem romantisch-theatralischen Style querstellt zum Diktat der Coolness. Während Marc Almond für Wolfs Inkarnation der exaltierten, expressiven und exzessiven Diva Pate stand, etwa wenn er der depressiven Seite von Postpunk und Industrial einen glamourösen und verschwenderischen Dreh gab. Bestes Beispiel hierfür ist Almonds Song »Love Amongst the Ruined«, eine dunkle und gleichzeitig dem Leben zugewandte Hymne auf Exzess und Sterblichkeit. Hier hieß es: »Waiting at the station for my way to ruination«. Almond verknüpfte, alleine wie auch mit Dave Ball als Soft Cell, den Sound von New Wave mit Stil und Melodie von Soul und Chanson. Er war Popstar, landete mit »Tainted Love« einen Hit für die Ewigkeit. Dann aber sang er auf Aufnahmen von Psychic TV und Coil und machte damit deutlich, dass sein Platz bei den Underdogs, den ›Verrückten‹, den Außenseitern ist.

Patrick Wolf hat mit Almond nicht nur die Vorliebe für die große Geste und das Faible für die Kombination von kanonisierter Musik mit gegenwärtigen Technologien gemein, er stellt auch ein ähnlich zwiespältiges Verhältnis zum Mainstream aus. Wolf hat zwei Alben beim Indielabel Tomlab produziert, wechselte dann zum Major Universal. Sein viertes Album, »The Bachelor«, wurde über Bandstocks, die professionellste der neuen, übers Internet agierenden, fanbasierten Produktionsplattformen finanziert. Verantwortlich für Bandstocks ist der Jurist und Manager Andrew Lewis, ein alter Hase der britischen Musikindustrie. Weil man in der Industrie heute 250.000 Alben verkaufen muss, um profitabel zu arbeiten, hat er sich ein Modell ausgedacht, das gewagtere Würfe möglich machen soll. Interessierte – und natürlich wird dabei vor allem auf Fans spekuliert – können sich mittels des Erwerbs von sogenannten »Bandstocks«, einer Art Aktie, an der Finanzierung eines Albums beteiligen. Floppt es, sind die Investitionen dahin, wird das Album ein Erfolg, wird fair geteilt. Fünfzig Prozent der Erträge gehen an den Künstler, zwanzig an Bandstocks, der Rest wird an die Finanziers ausgeschüttet. Da nur investieren kann, wer innerhalb Großbritanniens lebt, gründete Patrick Wolf für »The Bachelor« eigens eine Non-Profit-Firma, damit Fans auch außerhalb des Königreiches Anteile erwerben konnten.

Patrick Wolf inszeniert seine Musik im vollen Bewusstsein seiner Vorbilder Kate Bush und Marc Almond – das Fantastische und das Divenhafte ergänzen einander

Es ist eine dieser vielsagenden historischen Analogien, dass Wolf sich wie viele seiner romantischen Genossen seit Punk auf das goldene Zeitalter der britischen Kultur bezieht, die Elisabethanische Ära. In dieser Zeit feierte sich das bürgerliche Individuum zum ersten Mal selbst, die Kunst entzog sich den Fesseln der Kirche – bis die vergnügungsfeindlichen Puritaner das Rad zurückdrehten. Vorher aber blühte die Kultur auf wie noch nie, allen voran das Theater, das den Hof und das gemeine Volk gleichermaßen begeisterte. Die Compagnien des Elisabethanischen Theaters waren als Aktiengesellschaften organisiert, und Meister Shakespeare lebte als Shareholder einer solchen angeblich ganz gut von seinen Anteilen. Dies sei nun auch Patrick Wolf gegönnt, verdient hätte er es allemal. Für den Fall, dass die Massen seinen großen Wurf nicht zu würdigen wissen, hat er trostspendend schon die passenden Zeilen parat: »When all else fails / Remember always the open road«.

Patrick Wolf *»The Bachelor« (Bloody Chamber Music / ADA Global / Warner) bereits erschienen*

CD #85

I. Major Lazer »Hold the Line« *(Downtown / Coop / Universal)* **II. Amanda Blank »Might Like You Better«** *(Downtown / Coop / Universal)* **III. Mavado »Real Killer (No Chorus)«** *(VP Records / Groove Attack)* **IV. Ben Klock feat. Elif Biçer »OK«** *(OstGut Ton / Kompakt)* **V. Patrick Wolf »Vulture«** *(Bloody Chamber Music / ADA Germany)* **VI. Chicks on Speed »Art Rules«** *(Chicks On Speed Records / Indigo)* **VII. DJ Sprinkles »House Music Is Controllable Desire You Can Own«** *(Mule Musiq / Word and Sound)* **VIII. Graham Coxon »In the Morning«** *(Transgressive / ADA Germany)* **IX. Masha Qrella »I Talk to the Trees«** *(Morr Music / Indigo)* **X. Cass McCombs »One Way to Go«** *(Domino / Indigo)* **XI. Phantogram »When I'm Small«** *(BBE Records / Al!ve)* **XII. Bibio »Ambivalence Avenue«** *(Warp / RTD)* **XIII. Richard Swift »The Atlantic Ocean«** *(Secretly Canadian / Coop / Universal)* **XIV. Au Revoir Simone »Shadows«** *(Moshi Moshi / Coop / Universal)* **XV. Six Organs of Admittance »Goat, Thorns and Brick«** *(Honest Jon's / NTT / Indigo)*

Zusammenstellung: Martin Hossbach — Illustration: Mario Koell — Infos zu den Künstlern und Tracks: www.spex.de/cd.html

MAJOR LAZER / AMANDA BLANK
EIN BASS IN DIE TIEFE DES RAUMS

Diplo ist ein Weltreisender in Sachen Zeit- und Informationsvorsprung. Der Mann aus Philadelphia war bei entscheidenden Hiphop- und Baile-Funk-Produktionen der letzten Jahre beteiligt und denkt Weltmusik-Traditionen mit moderner Basskultur zusammen. Entscheidenden Veröffentlichungen von M.I.A. und Santigold verpasste er das letzte Finish, jetzt verwirklichte er mit seinem Partner Switch ein Dancehall-Projekt mit dem Titel Major Lazer. Mit dabei und auf eigene Weise ehrgeizig: Amanda Blank, eine Rapperin und Mitstreiterin Diplos, die mit ihrem Debütalbum »I Love You« einen enormen Wurf hinlegt. Es war gar nicht so leicht, die beiden hyperaktiven Vielreisenden zu fassen zu bekommen. Im englischen Oxford klappte es schließlich.

TEXT: FLORIAN SIEVERS **FOTO MAJOR LAZER:** GEORG RULFFES **FOTO AMANDA BLANK:** NORMAN KONRAD

Wie er so dasitzt, im Hof einer fast tausend Jahre alten Burg, da wirkt er beinahe durchsichtig. Weil er noch gar nicht richtig da ist und dabei fast schon wieder weg. Dieser steinerne Ort, an dem sein Körper kurz zur Ruhe kommt, hat nichts mit ihm zu tun: die alten Gemäuer ringsum bedeuten Fundament, Tradition und Ewigkeit, er aber strahlt Tempo aus, Gegenwart und Rastlosigkeit. Kurz: Der Ort des Treffens, das pittoreske britische Uni-Städtchen Oxford, eignet sich bestens als Metapher. Denn der Musikproduzent Diplo, der in dieser Kulisse in Baseball-Jacke und mit Ray-Ban auf der Nase auf einer Bank sitzt, ist zwischen Tür und Angel zuhause. Gestern noch und morgen wieder zirkuliert er um den Globus, produziert Beats in Hotelzimmern, nimmt Musiker auf seinem Laptop auf, lässt sich von Newcomern CDs zustecken, trifft überall Bekannte und Kollegen, spielt Musik in Clubs und bearbeitet nebenbei dauernd sein Smartphone. Weil er der Welt einen Schritt voraus sein will.

Weil er es muss. Denn er weiß, dass es auch der Zeitvorsprung ist, der seinen Erfolg bedeutet. Diplo bildet zusammen mit seinem Produzentenkollegen Switch sowie den MCs M.I.A., Santigold, Spank Rock oder Rye Rye eine global agierende Clique, die für einige der gegenwartsrelevantesten Plattenveröffentlichungen der letzten Jahre steht. Die Heimatbasen dieses losen Verbunds sind Philadelphia und Baltimore, London und New York, und der Kitt, der ihn zusammenhält, ist angerührt aus Transkontinentalflügen, Web 2.0-Anwendungen sowie der globalen Basskultur, die beispielsweise einen Beat aus Sri Lanka kompatibel macht mit der Musik von afrikanischstämmigen Migranten in den Niederlanden. In ihren Produktionen zieht die Diplo-Clique dermaßen zahlreiche Referenzen heran und kreuzt dabei so viele Genres, dass man sich in endlosen Aufzählungen von Bands, MCs, Beats, Labels, Stilen und Ländern ergehen könnte – aber Koordinaten machen noch kein System, geschweige denn vermag die Aufzählung von Namen erklären, wie das musikalische Ergebnis denn nun klingt. Natürlich gibt es bekannt gewordene Kollaborationen, etwa mit M.I.A., deren 2005 und 2007 erschienene Alben »Arular« und »Kala« sowohl von der Kritik gelobt wurden, als auch kommerziell erfolgreich waren. An beiden Alben waren Diplo und sein Kollege Switch essenziell beteiligt, außerdem produzierten beide im vergangenen Jahr das Debütalbum von Santigold. Und aktuell nachhören lässt sich die Konturenschärfe ihrer Produktionsauffassung auf zwei neuen Alben, die dieser Tage veröffentlicht werden: Unter dem Projektnamen Major Lazer haben Diplo und Switch einerseits ein genial-postmodernes Dancehall-Album aufgenommen, auf dem jamaikanische Deejays wie Vybz Kartel, Mr. Vegas oder Ms. Thing neben cliqueneigenen Rapperinnen wie Santigold oder Amanda Blank zu hören sind. Und andererseits haben die beiden entscheidend am Debütalbum ebenjener Amanda Blank mitgearbeitetet, einer MC und Songschreiberin aus Philadelphia.

Diplo alias Wesley Pentz ist ein breitbeiniger 29-Jähriger, der mit der völligen Abwesenheit von Selbstzweifeln gesegnet ist. Einmal setzt er kurz seine Wayfarer ab, atmet einmal durch, schon ist er in Gedanken wieder ganz woanders. Am Abend zuvor hatten sich in der Oxforder Studentendisco The Cellar noch Elitestudenten aus aller Herren Länder zu seiner Musik systematisch gen Walhalla geschädelt. Diplo ließ ein teuflisches Konglomerat aus Dirty-South-Crunk, südafrikanischem Kwaito, Filtertechno mit Pixies-Sample, Nu-Rave-Geballer und Dancehall durch den Club wummern, beeindruckend eng gemixt und von ihm selbst mit MC-Einlagen versehen. Abend für Abend nimmt er in irgendeinem Land einen Laden auseinander. Offiziell lebt er in Philadelphia, wo er sein expandierendes Label Mad Decent betreibt. Tatsächlich aber ist er derzeit vielleicht gerade ein, zwei Tage im Monat dort, um seine Koffer neu zu packen. »Es ist eine fantastischer Moment in meinem Leben«, sagt er, »ich kann den durchgeknalltesten Scheiß spielen, und die Kids fahren drauf ab.« In Kalifornien hat er kürzlich mit Snoop Dogg zusammengearbeitet, in London mit M.I.A., in Schweden will er bald mit Robyn und Lykke Li kooperieren. Diplo verstreut seine Ideen rund um den Globus – und die Kreativität, die ihm auf seinen jeweiligen Stationen

entgegengebracht wird, saugt er auf wie ein Schwamm. Ob und was sich in der Folge zu einem fertigen Track oder gar zu einem Hit entwickelt, scheint ihm irritierend egal zu sein. Er sagt: »Ich springe halt so rum, treffe Leute, und wir gucken dann, was dabei rauskommt«.

Das stimmt natürlich nicht. Diplo springt nicht einfach so rum. Er ist seiner Zeit voraus, weil er die Gabe hat, überall die jeweilige lokale Gegenwart sofort zu erfassen und auf ihre Verwertbarkeit im Sinne der Diplo-Clique zu überprüfen. Dafür pflegt er rund um die Welt ein Netzwerk von Leuten, die er in amerikanischer 2.0-Überschwänglichkeit allesamt als seine ›Freunde‹ bezeichnet. Sie schicken ihm Nachrichten, sie nennen ihm Namen. Wie ein Fischer hängt er dieses Netz in die kreativen Subkulturen der Welt, und sobald sich etwas Interessantes verfängt, fliegt er dorthin, und mit ziemlicher Sicherheit wird das, was er dort vorfindet, als Spiegelscherbe oder als Ornament auf einer seiner nächsten Produktionen durchscheinen.

Ein Ergebnis dieses ständigen Check-Ins und Check-Outs in Sachen Beat-Multitasking ist das Album »Guns Don't Kill People… Lazers Do« des Projekts Major Lazer. Switch, Diplos Komplementär, heißt eigentlich Dave

Taylor und ist ein bodenständiger nordenglischer Hüne, der keine Interviews gibt. Die zwei kennen sich seit der Produktion des ersten M.I.A.-Albums und haben sich jetzt den gemeinsamen Traum erfüllt, ein Dancehall-Album aufzunehmen. Für beide ist es, nach Ausflügen in den brasilianischen Baile Funk oder die indische Bollywood-Disco, eine weitere Exkursion in eine Musikkultur abseits des euroamerikanischen Mainstreams. »Gerade Dancehall ist schon lange die Speerspitze der Avantgarde, was klanglichen Futurismus betrifft«, sagt Diplo: »Alles was wir produzieren, sogar Switchs House-Produktionen, sind vom Geist des Dancehall beeinflusst.«

Für »Guns Don't Kill People... Lazers Do« sind die beiden Produzenten nach Jamaika geflogen. Diplo sagt: »Vor Ort kommst du viel leichter an die Vokalisten ran, als wenn du per Telefon versuchst, irgendwelche zwischengeschalteten Homies von der Wichtigkeit deines Anliegens zu überzeugen.« So haben sich Diplo und Switch zwei Wochen lang mit Ideen, Track-Skizzen und einer Wunschliste von Deejays im Urlaubsresort des legendären Musikproduzenten Jon Baker einquartiert. Bald machte das Wort die Runde, es kamen immer mehr Musiker vorbei, spontane Konstellationen entstanden, und Diplo und Switch tranken literweise Red Bull mit Guinness. »So heißt ein bekannter Dancehall-Riddim, aber auf Jamaika trinkt man das Gemisch auch tatsächlich«, erzählt Diplo. Die meisten der auf dem Major-Lazer-Album vertretenen Vokalisten haben die beiden im berühmten Tuff Gong Studio aufgenommen, einem der modernsten Aufnahmestudios der Karibik, gegründet von Bob Marley, gelegen direkt am Marcus Garvey Drive in Downtown Kingston. Und weil das Ganze ein fairer Deal werden sollte, haben Diplo und Switch alle Beteiligten mit Songwriting-Credits an den künftigen Einnahmen der Platte beteiligt – eine unübliche Geste im jamaikanischen Studiosystem, wo ein Deejay für seine Aufnahme Bargeld in die Hand gedrückt bekommt, und das war's (vgl. Interview mit DJ Rupture ab Seite 66).

Major Lazer ist übrigens ein fiktiver US-Zeitsoldat, der in geheimen Zombiekriegen im Jahr 1984 seine Arme verloren hat, vom CIA zu einem Cyborg mit Laserkanonen-Prothesen umgebaut wurde und heute zur Tarnung auf Trinidad einen Dancehall-Club betreibt. Die krude-trashige Comic-Geschichte passt perfekt zu dem bizarren Dancehall des Albums, dessen Riddims gebrochen werden mit Surfgitarren, Marschtrommeln, Tubas und Rave-Sirenen. Für den Riddim seines Tracks »Lazer Theme« hat Diplo sogar den schrapeligen Basslauf von Black Flags Punk-Saufhymne »Six Pack« nachspielen lassen. Derselbe Basslauf war auch schon auf dem Mixtape »Top Ranking« zum Einsatz gekommen, das Diplo im vergangenen Sommer zusammen mit Santigold veröffentlicht hat. Darauf kreuzten die beiden von Sir Mix-A-Lot über Siouxsie & The Banshees bis zu Prince Jazzbo alles Mögliche wild durcheinander und coverten am Ende sogar noch gemeinsam die Bad Brains. Mit dieser Mischung wollte Diplo seinem Protegé Santigold zeigen, wie ihr Album geklungen hätte, wenn er es allein produziert hätte – härter, krawalliger, mit fetteren Beats. Nun hat sich der Mix als Blaupause für die beiden neuen Alben von Major Lazer und Amanda Blank entpuppt. Auf »Top Ranking« war Blank gar schon zu hören: Sie rappte dort eine Coverversion von LL Cool Js »I Need Love«. Das Stück findet sich jetzt, in leicht überarbeiteter Form, auf ihrem Album wieder.

Ist eine durchpornografisierte Sprache tatsächlich das einzige Erfolgsmodell, das die heterosexuellen, männlichen Hiphop-Käufer einer rappenden Frau durchgehen lassen? »Nein!«, sagt Amanda Blank

»Ob ich dieses Mädchen gut kenne?«, gibt Diplo die Frage an Amanda Blank zurück: »Sie und ihr Kumpel Spank Rock haben mir schon nachts in Swimmingpools Freestyles vorgerappt, da waren die beiden noch Teenager.« Blank ist inzwischen 26, und sie gefällt sich darin, diese Zahl so betont lasziv auszusprechen, dass es sich wie »twenty sex« anhört. Ihr Debütalbum »I Love You« hat sie unlängst mit Hilfe der Produzenten XXXchange, Eli Escobar, Dave Sitek von TV On The Radio sowie Diplo und Switch fertiggestellt. Gemeinsam haben sie einen Sound geschaffen, der auf dem Fundament von Hiphop aufbaut, daraus aber etwas ganz Eigenes dreht, unter Zuhilfenahme von Synthiepop-Künstlichkeit, Punkfunk, Rave und einer aparten Achziger-Proletten-Ästhetik – alles natürlich mit anständig Bass versehen. Man könnte den Sound glatt ›Post-Hiphop‹ nennen.

Blank heißt mit richtigem Namen Amanda Mallory. Die Rapperin stammt aus Germantown, Philadelphia, dem Stadtteil, in dem früher Sun Ra mit seinem Arkestra hauste. Sie indes wuchs mit dem Hiphop einer MC Lyte oder Big Daddy Kane auf. In Philly stolperte sie auch über Naeem Juwan alias MC Spank Rock: Er hing eines Abends im Apartment einer Freundin herum. Bald fing sie selbst an, Reime zu schreiben. Seitdem rappt sie über Sex und ihre Genitalien. Das macht ihr Kumpel Spank Rock zwar auch, doch der zwinkert dabei mit den Augen, während sie wenig Ironie spüren lässt. So bleibt bei Mallory/Blank am Ende eine Art Peaches ohne Politik und Achselhaare übrig. Ist eine durchpornografisierte Sprache tatsächlich das einzige Erfolgsmodell, das die heterosexuellen, männlichen Hiphop-Käufer einer rappenden Frau durchgehen lassen? »Nein!«, protestiert Blank: »Ich repräsentiere junge, starke Frauen. Es ist wichtig, dass Mädchen so etwas wie mich sehen und hören – und dazu gehört eben auch, dass ich über Sex rappe.« Zu diesem Stripshow-Feminimus passt gut, dass Blank auf ihrem Album Vanity 6 covert, Princes legendäre bestrapste Frauenband, die einst darüber sang, im Kampf um Männer mit hartem Kalkül Make-up und Sex einzusetzen. Amanda Blank behauptet: »Und wenn mir einer aus dem Publikum ›Ausziehen!‹ zuruft, springe ich ihm mit den Pumps voran ins Gesicht.«

Die Rapperin hat »I Love You« ganz entspannt gemeinsam mit ihren Kumpels im heimatlichen Philadelphia aufgenommen. Diplos Label Mad Decent hat dort ein eigenes Haus mit Aufnahmestudios, Büros, Proberäumen und einem Veranstaltungsraum: das »Mad Decent Mausoleum«. Das Label sponsert in der Stadt sogar ein Basketball-Team, in dem viele DJs und Musiker mitspielen. Soviel Homebase war von Diplo nicht immer beabsichtigt: Früher schwärmte er noch davon, dass Philadelphia über gar keine wirkliche Szene verfüge, das habe der Stadt eine gewisse Ortlosigkeit verliehen und ihn ziemlich befreit arbeiten lassen. So aber hat er sich etwas geschaffen, das ihn nun selbst aus der Stadt vertreibt: Diplo will noch dieses Jahr nach L.A. auswandern, wo musikalisch angeblich nicht so viel passiere. »Da gibt es noch richtig was zu tun«, sagt er. Abrupt endet das Gespräch, er müsse schnell seinen Koffer packen, damit er den Flieger nicht verpasse. Neue Treffen, neue Musik stehen woanders an. Diplos Haut wirkt in der Rastlosigkeit noch durchsichtiger als zuvor.

Major Lazer *»Guns Don't Kill People... Lazers Do« (Downtown / Cooperative Music) VÖ: 3. Juli*

Amanda Blank *»I Love You« (Downtown / Cooperative Music / Universal) VÖ: 17. Juli*

BETH DITTO / GOSSIP

PASST DIESE FRAU NOCH IN IHRE EIGENE MARKTLÜCKE?

Beth Ditto zog sich nackt aus und posierte für die Titelseiten des NME und der Zeitschriften-Neugründung Love. Das überraschte, denn unser Auge ist nicht konditioniert, dicke Menschen, und schon gar keine nackten, auf Magazin-Covern zu sehen. Nicht zuletzt an der Besetzung von in der Regel affirmativ genutzten Oberflächen manifestiert sich der Siegeszug der Gossip-Sängerin. Doch Beth Ditto geht einen Schritt weiter. Sie sieht in Pop ein perfektes Vehikel, um Issues wie Schlankheitswahn, Homophobie und Sexismus offensiv zu thematisieren. Anlässlich der Veröffentlichung des vierten Gossip-Albums »Music for Men« traf Jan Kedves die Band in München.

TEXT: JAN KEDVES **FOTOS:** YVES BORGWARDT

Beth Ditto ist das Beste, was dem System Pop in den letzten Jahren personell passiert ist. Aus Gründen, die mit Musik nicht immer unmittelbar zu tun haben. Zumindest kann es einem so vorkommen, als handele es sich bei ihr statt um eine Sängerin, die souverän Soul- und Punk-Register beherrscht, um eine Art Celebrity gewordene Randgruppenbotschafterin mit Musik-Nebenjob. Im März etwa ließ sie sich während der Pariser Prêt-à-porter-Schauen mit Karl Lagerfeld ablichten. Arm in Arm beim Fotocall vor der Logowand: der Designer, der innerhalb eines Jahres stolze 42 Kilo runterhungerte, und der lesbische Popstar, der stolz darauf ist, das Doppelte seines Normalgewichts auf die Waage zu bringen. So selbstverständlich kann der Einbruch des Anti-Sizeism, jener amerikanischen Bewegung, die für mehr Akzeptanz gegenüber Walmart-Physiognomien wirbt, ins Epizentrum des Modesystems aussehen. Bei der von Lagerfeld im Rahmen der Modewoche organisierten Fendi-Party, bei der Ditto mit ihrer Band Gossip auftrat – gekleidet in ein von Lagerfeld für sie geschneidertes Pailetten-Ensemble –, sprang die Sängerin beim Stagediven auf die Topmodelfotografin Ellen von Unwerth. »Eat this!« Auch diese Geste saß.

Fettleibigkeit, Homosexualität, White-Trash-Hintergrund: Beth Ditto ist derzeit vor allem so etwas wie ein Gradmesser in Sachen Toleranz und medialer Heuchelei. Ihre Präsenz lässt Feuilletons aufgeregt in Headline-Modus schalten: »Die Discokugel der Stars« (Stern), »Der Körper zur Krise« (FAZ), »95 Kilo geballtes Ego!« (Bild). Allein daran, mit welchen Worten über ihren Körper geschrieben wird – wohlgemerkt den Körper einer Frau, die sich selbst offensiv als »fett« bezeichnet, weil sie Euphemismen wie »übergroß« oder »vollschlank« für viel diskriminierender hält –, lässt sich einiges an faszziniertem Ekel und okkultem Frauenhass ablesen.

Um aber auf Pop zu kommen: Ditto steht mit ihren Kollegen von Gossip für eine weibliche Version der (Männer-)Band des klassischen Typs – in dem Sinne, dass hier eine Person, die Frontfrau, mit einem Sendungsbewusstsein, das man für kompromisslos oder penetrant halten mag, ihre ›Issues‹ verkörpert. Man erinnert sich: Genau darum ging es im Pop ursprünglich mal; nicht allein um coole Sounds, sondern um eine Verdichtung von Sounds, Looks, Gesten, politischen Haltungen. Um eine Einheit von Musik und Typ. Allerdings wurde Pop in den letzten Jahren – parallel zum ökonomischen Niedergang des Genres – zunehmend zur Domäne von (meist männlichen) Auskenner-Bands, die man dafür schätzte, dass sie ihren College-Rock mit abseitigen Retro- oder World-Music-Zitaten würzten. Sie redeten schön über Referenzen, hatten sonst aber kaum etwas zu sagen. Ditto verkörpert hingegen wieder ein lebendes, bebendes Versprechen darauf, dass Pop eine völlig andere Welt im Schilde führen kann. Was nicht automatisch heißen muss: eine Welt nur für fette White-Trash-Mädchen, die gerade noch mal den Prügelmachos ihres Trailerparks und den Fanatikern der Pfingstbewegung entkommen konnten. Sondern, viel abstrakter: Eine Welt voller ganz selbstverständlich durchemanzipierter Biografien, deren Subjekte mit der Welt in ihrem heutigen Zustand nicht einverstanden sind und die Diskriminierung, Hass und Anflügen von Ohnmacht mit Stinkefinger und »So what!?«-Mine begegnen.

Am Eindrücklichsten transportierte all dies natürlich ihr Hit »Standing in the Way of Control«, mit dem Gossip vor drei Jahren gegen Präsident Bush anlärmten – und gegen die Tatsache, dass er Schwulen und Lesben das Recht auf Ehe verweigerte. Gedroschene Drums, Verstärker auf Anschlag, dazu eine mit extremer Wut kollernde Ditto: So klang der Mainstream der Minderheiten im Jahr 2006. Und so klingt er im Prinzip heute noch, zumindest inhaltlich: Minderheiten und ihre Rechte, das ist das Thema, das die Band auch heute noch, nach Obamas Wahlsieg und vor allem nach dem Durchkommen der »Proposition 8« in Kalifornien, beschäftigt. So auch

beim Interview in München, wo Gossip Mitte Mai drei Tage lang ihr neues, von Rick Rubin produziertes Album »Music for Men«, ihr erstes für ein Majorlabel, promoten. Zum Termin erscheint Ditto in einem mit Querstreifen und rotem Erbeermund akzentuierten Schlauchkleid – möglicherweise ein Vorgeschmack auf die Modelinie, die sie jüngst für das britische Label Evans designt hat, und die ab Juli zu H&M-Preisen einen neuen, selbstbewussten ›fat chic‹ definieren soll. Neben Ditto auf dem Sofa: Hannah Blilie. Die drahtige Schlagzeugerin der Band trägt Röhrenjeans und ein überdimensioniertes Paar Basketballstiefel von Jeremy Scott (»Hab' ich bei einem Fotoshooting geschenkt bekommen«). Auch ansonsten gibt sich Blilie als fachgerechter Tomboy: Während des Gesprächs rülpst sie mehrmals laut – jedes Mal gefolgt von einem stolzen, fetten Lachen.

Beth Ditto: Damit wir uns nicht missverstehen: Wenn wir von der Homoehe sprechen, geht es nicht um das Wörtchen ›Ehe‹ an sich, also um die Frage, ob die Homoehe genauso heißen muss wie die traditionelle Partnerschaft für Heterosexuelle. Meinetwegen kann das Ganze auch ›Lebenspartnerschaft‹, ›Homobund‹ oder sonst wie heißen. Es geht um Rechte! Als ich vor vier Jahren im Krankenhaus lag, weil meine Gallenblase entfernt wurde, durfte mich mein Partner nicht besuchen. Er wurde vor meinen Augen aus meinem Zimmer geworfen. Obwohl wir zu diesem Zeitpunkt schon vier Jahre zusammen waren!

Hannah Blilie: Homo- und Transsexuelle werden in den meisten Staaten der USA nach wie vor wie Menschen zweiter Klasse behandelt. Im Vergleich zu ›normalen‹ Beziehungen werden unsere Beziehungen abgewertet.

Beth: Und dass in Kalifornien die Homoehe nun sogar wieder verboten wurde! Diese Entscheidung steht einfach im krassen Widerspruch zu all jenen Bürgerrechtsbestrebungen, die in den USA im letzten Jahrhundert bewirkt haben, dass Frauen das Wahlrecht bekamen oder dass Afroamerikaner den Weißen zumindest vor dem Gesetz gleichgestellt wurden.

In Deutschland wurde die Diskussion um die Homoehe in den Schwulen- und Lesben-Gemeinschaften lange von Kritik an der Institution Ehe dominiert.

Beth: Als sei der Fakt, dass viele heterosexuelle Ehen geschieden werden, ein Beweis dafür, dass das Recht auf Ehe für Homosexuelle gar nicht erstrebenswert ist...? Wer so argumentiert, sabotiert sich nur selbst. Wer nicht heiraten will, wird von niemandem gezwungen. Wichtig aber ist die Gleichstellung – dass man also überhaupt erstmal das Recht hat zu heiraten! Ich würde meinen Partner sofort heiraten, wenn ich dürfte.

Hannah: Mich macht es unfassbar traurig, dass in den USA viele Paare von 70-jährigen Schwulen und Lesben leben, die in den sechziger und siebziger Jahren gemeinsam gegen Diskriminierung kämpften und heute immer noch zusammen sind – aber sie dürfen nach wie vor nicht heiraten. Sie werden nicht als Eheleute ins Grab gehen.

Ist die Entschiedenheit, mit der Gossip für solch ein Thema eintreten, dieselbe Entschiedenheit, mit der Sie, Beth, sagen: Wenn sich dünne Frauen nackt auf Magazintiteln abbilden lassen können, will ich das auch können?

Beth: Absolut. In der feministischen Punkszene gilt es natürlich als Frevel, sich auf diese Weise zur Schau zu stellen, sich zum Objekt zu machen. Im Mainstream regt man sich darüber auf, dass ich so fett bin. Na und? Ich habe trotzdem Lust, mich auszuziehen, vor allem wenn ich es als Chance sehe, fetten Menschen mehr Sichtbarkeit zu verschaffen. Ich bin mir im Klaren darüber, welche Wirkung es hat, wenn ich auf dem Cover eines Rockmagazins wie dem NME abgebildet bin. Und ich bin mir genauso im Klaren darüber, was es bedeutet, wenn in der ersten Ausgabe eines neuen Magazins wie Love, das von demselben Verlag herausgegeben wird wie die Vogue, eine Fotostrecke mit mir zu sehen ist, in der ich High-Fashion trage, die von Designern wie Gareth Pugh oder von einem Label wie Louis Vuitton speziell für mich angefertigt wurde – in meiner Größe!

»Wer nicht heiraten will, wird von niemandem gezwungen. Wichtig aber ist die Gleichstellung! Ich würde meinen Partner sofort heiraten, wenn ich dürfte.«

Hätten Sie diese Shootings abgelehnt und hätten Sie während der letzten Pariser Modewoche bei den Schauen nicht in der ersten Reihe gesessen...

Beth: ...dann wäre an denselben Stellen Katy Perry aufgetaucht, oder irgendeine andere nach geltenden Standards ›attraktive‹ Popsängerin. Das hätte aber nicht dieselbe Bedeutung gehabt! Mein Grundsatz lautet: Nutze deine Chancen, sabotiere dich nicht selbst. Es mag kitschig klingen, aber ich muss in diesem Zusammenhang immer wieder an Freddie Mercury denken, der in »We Are The Champions« sang: »I consider it a challenge before the whole human race / And I ain't gonna lose«.

Das heißt, Sie müssen zu allen Angeboten immer Ja sagen? Könnten Sie so nicht in völlig falsche Kontexte geraten, könnten solche Angebote nicht auch bedeuten, dass Sie ausgenutzt werden?

Beth: Diese Frage wird mir sehr häufig gestellt, und ich kann dazu nur sagen: Vielen Dank, ich brauche niemanden, der für mich darüber nachdenkt, ob ich ausgenutzt werde oder nicht. Ich selber bin diejenige, die darüber nachdenkt – und die dafür sorgt, dass ich es nicht werde.

Interessanterweise nutzen Gossip als Band den neuen Celebrity-Status von Beth nun gar nicht für das Cover ihres neuen Albums »Music for Men«. Auf ihm ist allein Hannah zu sehen...

Beth: Und viele Leute werden denken, Hannah sei ein Mann. Toll, oder? Die Idee des Covers ist, Männlichkeit als etwas darzustellen, das mit Geschlecht nichts zu tun hat.

Hannah: Für mich als Schlagzeugerin ist es ungewöhnlich, so im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen. Aber ich finde die Ambivalenz reizvoll, die sich aus dem Titel »Music for Men« in Kombination mit meinem Foto ergibt. Und ich mag das Ikonische dieser Fotografie, mit all ihren Anspielungen auf Morrisseys »Viva Hate«-Cover oder den Look von K.D. Lang.

Wie lange mussten Sie mit Ihrem neuen Label Columbia über dieses Cover diskutieren?

Beth: Gar nicht! Den Leuten bei Columbia wäre es vermutlich lieber gewesen, wenn auf dem Cover ein Bild von mir zu sehen gewesen wäre. Wir lassen uns in unser Artwork aber nicht reinreden. Keine Diskussion.

Hannah: Ich finde es sehr wichtig, dass unser Majorlabel-Debüt nun so augenscheinlich queer aussieht. Jetzt, da wir mit »Music for Men« in diese seltsame Mainstream-Welt eintreten, ist es unsere Pflicht, diesen Aspekt nicht unter den Teppich zu kehren.

Warum Plicht?

Hannah: Genauso wie Beth sagt, dass sie vor sich selbst nicht bestehen könnte, wenn sie die Angebote, auf den NME- und Love-Covern zu erscheinen, nicht genutzt hätte, kann ich sagen: Eine lesbische Butch-Identität ist im Pop noch nicht oft offensiv nach außen getragen worden. Wenn ich Gelegenheit bekom-

SONIC-YOUTH
FOR MEN

me, das zu tun, und das zu meinen Bedingungen, dann lehne ich das nicht ab.

Sie sprechen von Verantwortungsgefühl. Denken Sie da auch an die Fans, die den bisherigen minimalistischen Punk-Sound von Gossip schätzten? Auf »Music for Men« positionieren Sie sich mit Synth-Pop-Zitaten und House-Anspielungen völlig neu …

Beth: Mein Gesang ist immer noch derselbe! Ich will es so sagen: Wir haben zehn Jahre lang, auf vier Alben, Musik im Do-it-yourself-Stil gemacht – nur mit Gitarre, Schlagzeug und Gesang. Nicht, dass wir dabei etwas vermisst hätten …

Aber diesmal wollten Sie Sich bewusst alten Punk-Selbstbeschränkungen verweigern?

Beth: Wir hatten zum ersten Mal seit Gründung der Band überhaupt die Zeit und die Mittel, etwas Anderes auszuprobieren! Natürlich werden wir es mit dem Sound von »Music for Men« nicht jedem Recht machen. Aber seien wir ehrlich: Viele unserer langjährigen Fans haben wir ohnehin längst vergrault – dadurch, dass plötzlich die Boulevardblätter über mich schreiben. Ich spreche über jenen Typ Punkspießer, der eine Band nur toll findet, solange sie ihm das Gefühl vermittelt, Mitglied einer coolen Geheimgesellschaft zu sein. Solchen Fans ist es im Grunde egal, was für Musik man spielt – sie soll nur bitte immer schön Underground bleiben.

Wäre es falsch zu sagen, dass Gossip nun den Erfolg einfahren, den die Riot-Grrrl-Bewegung nie hatte?

Beth: Das hängt davon ab, ob »Music for Men« tatsächlich erfolgreich wird oder nicht. Aber an der These ist etwas dran. Zwar wäre es falsch zu behaupten, dass Riot Grrrl nie erfolgreich war – Bands wie Bikini Kill oder Sleater-Kinney ging es dezidiert darum, nicht den Mainstream ins Visier zu nehmen, sondern als Teil einer feministischen Punkbewegung Punk von innen zu verändern, gegen Machismo, Homophobie etc. zu kämpfen. Das ist ihnen gelungen. Mit der Zeit sickern solche Errungenschaften aber auch in den Mainstream. Insofern könnte man in uns tatsächlich den späten Triumph von Riot Grrrl sehen.

Gossip brauchen – abgesehen davon, dass ›Sichtbarkeit‹ für sie immer schon ein Versprechen auf Akzeptanz zu bedeuten scheint – die mediale Omnipräsenz natürlich auch, um strategisch neue Käuferschichten zu erobern. Die historischen Fallbeispiele stimmen nämlich nicht unbedingt optimistisch: Der letzte Versuch einer Riot-Grrrl-Band, sich im Gemischtwarenkatalog eines Majorlabels zu positionieren, liegt fünf Jahre zurück: Le Tigre veröffentlichten 2004 ihr drittes Album »This Island« bei Universal. Im Vergleich zu den früheren, scheppernden, übersteuerten Le-Tigre-Werken auf Mr. Lady und Chicks on Speed Records wirkte das Album wie ein professionell hochpolierter Elektropop-Remix seiner Vorgänger. »This Island« wurde nicht zum Hit. Alte Fans fremdelten, neue kamen kaum hinzu, und vor allem: Trotz aller Erfahrungen, die in den neunziger Jahren mit Koalitionen zwischen Indies und Majors in der Vermarktung sogenannter ›Nischenbands‹ gesammelt wurden, wusste Universal mit Le Tigre nichts anzufangen. Die Band zog kurz darauf die Konsequenzen und legte sich selbst auf Eis, von Sängerin Kathleen Hanna – im Riot-Grrrl-Universum ein Star, im Mainstream höchstens als Ehefrau von Beastie Boy Adam Horovitz bekannt – war seitdem nichts mehr zu hören.

»Den Rriot Grrrls ging es dezidiert darum, als Teil einer feministischen Punkbewegung Punk von innen zu verändern, gegen Machismo und Homophobie zu kämpfen.«

Klar ist: »Music for Men« muss zum Hit werden, und das kann nur klappen, wenn tatsächlich all diejenigen, die Beth Ditto bislang aus der Bild, der Sun oder von Perez Hiltons Tratsch-Blog kennen, neu auf die Musik einsteigen und sich zur Gossip-Community 2.0 formieren. Möglich, dass dies gelingt. Rick Rubin zumindest hat sein Bestes gegeben und den Pop-Faktor erhöht. Der Song »Love Long Distance« etwa kommt als luftige Piano-House-Nummer daher, in ihr gibt Ditto die Betrogene und zitiert – gewissermaßen in einem pophistorischen Doppelverweis – gleich zwei Versionen des Motown-Klassikers »I Heard It Through the Grapevine«: Gesanglich beruft sie sich auf jene von Gladys Knight aus dem Jahr 1967 (Ditto: »Gladys Knight ist meine Lieblings-Soulsängerin!«). Textlich orientiert sie sich an jener der Slits aus dem Jahr 1979, in der die legendären Proto-Riot-Grrrls aus London – wie nun auch Ditto – sangen: »I heard it through the bassline«. Ebenfalls gelungen ist die Nummer »Dimestore Diamond«, ein Stück, in dem es um eine Frau geht, die »broke« (pleite) ist, aber nicht »broken« (gebrochen). Ihr Style stammt aus der Resterampe, trotzdem hat sie Klasse, sie ist der »dimestore diamond«. Ein Song über Armut und Stolz, und vielleicht auch über das Leben, das Beth Ditto in Arkansas zurückließ, als sie vor zehn Jahren ins Riot-Grrrl-Mekka Portland, Oregon ging. Über einer schleppenden Country-Variation bebt ihre Stimme hier auf eine Weise, die auch all jenen gefallen dürfte, die zuletzt im Retro-Soul-Fach nach Duffy und Amy Winehouse griffen.

Und dann das Problem: Das übergreifende Thema des Albums ist Liebe. Ein Gegenstand, der nach dem kämpferisch-politischen Gestus von »Standing in the Way of Control« all jene, denen zwei Jahre Dauer-Ditto auf allen Kanälen jetzt auch mal genug sind, und darüberhinaus all jene, die alten Major-Indie-Feindschaften nachhängen, zu dem Urteil kommen lassen wird, Gossip hätten sich für den großen Druchbruch einem inhaltlichen Streamlining unterzogen. Nichts ist im Pop bekanntlich harmloser als Liebestexte! Gossip werden es indes genau andersherum sehen und argumentieren: Jetzt, wo Ditto ein Star ist, wo jeder weiß, dass diese fette, lesbische Sängerin eine Beziehung mit einem Transmann führt, den sie als ›er‹ anspricht, während sie selbst sich weiterhin als Lesbe versteht – was könnte jetzt politischer sein, als dem Boulevard-Publikum mit eingängigen Melodien zu schmeicheln und dazu die Türen zum Schlafzimmer einfach ein bisschen weiter aufzustoßen? Einladungen aussprechen, für Diversität werben, sich so zeigen, wie man ist, von der FAZ attestiert bekommen, eine »groteske Erscheinung aus dem Schattenreich des Underground« zu sein …: Es wäre nicht das erste Mal, dass Musiker das plötzliche Interesse des Mainstreams mit Liebe verwechseln.

Gossip *»Music for Men« (Sony) bereits erschienen*

c/o pop

FESTIVAL & CONVENTION
12. – 16. AUGUST 2009 KÖLN
WWW.C-O-POP.DE

POP CULTURE 2.0

THE WHITEST BOY ALIVE
PATRICK WOLF MODERAT MODESELEKTOR & APPARAT
METRONOMY WHOMADEWHO GUSGUS
THE NOTWIST & ANDROMEDA MEGA EXPRESS ORCHESTRA TRENTEMØLLER
BILL CALLAHAN BEIRUT RICARDO VILLALOBOS
ELLEN ALLIEN THESE NEW PURITANS BLACK LIPS
BONAPARTE GUI BORATTO KREIDLER MICHAEL MAYER
WAVVES PRINS THOMAS BLOODY BEETROOTS GONZALES
MATIAS AGUAYO SUPERPITCHER UND VIELE MEHR

TICKETS UNTER WWW.KOELNTICKET.DE UND WWW.C-O-POP.DE

Bit more Früh DE:BUG festivalguide intro spex GROOVE
EUROPÄISCHE UNION
Europäischer Fonds für regionale Entwicklung
Ministerium für Wirtschaft, Mittelstand und Energie des Landes Nordrhein-Westfalen
NRW.
Stadt Köln

SPEX-GESPRÄCH: *JARVIS COCKER*

»Von heute auf morgen waren die Freaks weg…«

Seine Stimme war ausschlaggebend, um dem sterbenden Genre des Britpops im Abgang noch etwas Würde zu verleihen – etwa, als er 1996 Michael Jackson bei der Verleihung der Brit-Awards öffentlich düpierte. Mit seiner Band Pulp vermaß Jarvis Cocker in den späten Neunzigern äußerst differenziert das weite Terrain, das zwischen Künstlichkeit, Glamour und Selbstmitleid liegt. Seit seinem Debüt als Solokünstler im November 2006 erweiterte der Sänger und Dressman das Spektrum der eigenen Ausdrucksmöglichkeiten: Er kuratierte das Meltdown Festival, bereiste die Arktis, und für das Interview Magazine führte Cocker zuletzt als Gastautor ein Gespräch mit der US-Künstlerin und Gesellschaftsmalerin Elizabeth Peyton.

INTERVIEW: TINO HANEKAMP **FOTOS:** GIANNI OCCHIPINTI

Jarvis Cocker, im Herbst vergangenen Jahres reisten Sie mit Künstlern wie Martha Wainwright, Ryuichi Sakamoto, Feist und Nicole Krauss im Rahmen der Cape Farewell Expedition für zwei Wochen in die Arktis. Vorher haben Sie sich einen Vollbart wachsen lassen.

Weil es wie zu erwarten recht kalt war. Wir fuhren mit einem russischen Forschungsschiff an die Westküste Grönlands. Die Leute von Cape Farewell hatten uns eingeladen, um unser Bewusstsein für die globale Erwärmung zu schärfen. Es waren auch ein paar Wissenschaftler mit an Bord, die Experimente durchführten. Ich sagte mir: Vielleicht ist es ganz gut, mir das vor Ort mal anzusehen – wann komme ich sonst schon mal in die Arktis? Ich habe es nicht bereut. Es war lehrreich und inspirierend.

In welcher Hinsicht?

Es gibt ja diese Theorie, dass sich der Mensch im Angesicht monumentaler, atemberaubender Naturschönheit unbedeutend fühlt. Das kann ich bis zu einem gewissen Grad bestätigen. In Anbetracht dieser wundervollen, Millionen Jahre alten Eisberge, die sich alle paar hundert Jahre um wenige Zentimeter bewegen, wirkt jede Bemühung des Menschen, Kunst zu erschaffen, zunächst einmal klein und unbedeutend. Mir wurde klar: Der Mensch kann die Realität nie angemessen festhalten, und der Versuch, etwas ›Gleichwertiges‹ zu erzeugen, ist zum Scheitern verurteilt. Die wirkliche Welt ist dem immer überlegen. Was der Mensch auch zu erschaffen versucht, es wird immer voller Fehler sein – jede Kunst bedeutet immer auch ein Scheitern des Künstlers.

Haben Sie ein paar Fotos von den Eisbergen gemacht?

Natürlich. Jeder auf dem Schiff hatte eine Kamera dabei. Und die wenigsten von uns hatten je zuvor mit eigenen Augen Eisberge gesehen. Aber natürlich ist jedes Bild von einem Eisberg eine Fälschung, schließlich fängt ein Bild nur einen winzigen Teil von dessen Ausmaßen ein. Die Dimensionen gehen verloren. Und dass diese Berge schmelzen, ist angesichts ihrer Größe erschütternd.

Sie stecken mitten in der Midlife-Crisis?

Nein, und ich werde auch die künstlerische Arbeit jetzt nicht aufgeben. Auch wenn wir damit immer scheitern, ist künstlerisches Schaffen doch das Beste, womit wir Menschen uns beschäftigen können. Erfahrungen wie die in der Arktis rücken nur alles in eine angemessenere Perspektive.

Und Sie staunen immer noch, wenn im Frühjahr draußen die Bäume blühen?

Das hängt von meiner Tagesform ab. Ich nehme die Natur wahr, aber ich lebe nicht mit ihr. Ich bin in einer Stadt groß geworden und habe immer in Städten gelebt, nie auf

dem Land. Dieses Hotelzimmer, in dem wir sitzen, hat das ganze Jahr über dieselbe Temperatur, egal wie sonnig oder stürmisch das Wetter draußen ist. Es ist, als befänden wir uns in einer anderen Dimension. Und wenn wir hier über die Natur reden, klingen unsere Worte wie eine Erinnerung, wie ein Echo, wie Folk. Manchmal bekomme ich schlechte Laune, wenn mein Sohn die ganze Zeit mit seinem Nintendo DS spielt, weil er sich dann in eine virtuelle Welt verflüchtigt. Eines Tages, in ein paar Generationen später, wird vielleicht auch das physische Leben eine Folk-Erinnerung sein, weil sich das Dasein nur noch über Bildschirme abspielt. Unser Gehirn wird dann verkabelt sein, weil wir wie in dem Film »Matrix« in der Virtualität leben werden und unser physischer Körper verkrüppelt.

»Die Kunst heute wird immer künstlicher und abstrakter. Die Abstraktion verschluckt die Wirklichkeit. Pflanzen hingegen haben keinen Plan.«

Wie kitschig.

Die physische Erinnerung wird Legende sein, Vergangenheit.

Hilft Kunst, mit dem Leben in Kontakt zu bleiben?

Kunst ist eine Schnittstelle zum Leben. Andererseits wird die Kunst heute immer künstlicher, theoretischer und abstrakter. Die Abstraktion verschluckt die Wirklichkeit. Pflanzen hingegen haben keinen Plan. Sie wachsen einfach. Meine Arbeit besteht darin, diese beiden Pole unter einen Hut zu bekommen.

Sie haben Ihr gesamtes bisheriges Leben der Kunst gewidmet: als Musiker, Filmemacher, Festivalkurator und Moderator Ihrer eigenen Fernsehreihe »Journeys into the Outside«, in der Sie über besondere Bauten und ihre Architekten berichteten. Erst kürzlich interviewten Sie für das Interview Magazine die Künstlerin Elizabeth Peyton. Hatten Sie schon mal ein Burn-out-Syndrom?

Ja, klar. Viele Leute haben das, immer öfter. Kunst ist ja auch Konsum. Und wir konsumieren wie die Blöden. Gehen Sie mal auf MySpace. Die Profile der Leute sind nichts anderes als Auflistungen der Dinge, die sie konsumieren. Sie knüpfen Freundschaften auf der Basis der Schnittmengen ihres Konsums. Du magst Depeche Mode? Cool, ich auch. Lass uns Freunde sein! Das ist doch verrückt. Konsum ist immer passiv, er betäubt die Menschen. Sie vergessen dabei, wie wichtig es ist, selbst kreativ zu werden. Und wenn sie dann doch mal kreativ sind, dann ist das Ergebnis meist nur eine Quersumme der Dinge, die sie konsumieren. Bei fast allen jungen Bands kann man sehr genau heraushören, mit welchen Musikern sie auf MySpace ›befreundet‹ sind.

Sie hatten genügend Zeit, Ihre eigene Form und Sprache zu finden. Ihre Band Pulp war die ersten 15 Jahre weitestgehend unbekannt. Dann erst kam der große Erfolg. Wäre dieser Weg heute noch möglich?

Es ist heutzutage sicherlich schwieriger, sich so ungestört zu entwickeln. Andererseits wünsche ich niemandem, dass mehr als zehn Jahre seines Lebens vergehen müssen, bevor irgendetwas passiert. Wir sind damals einfach nie aus Sheffield rausgekommen. Aber wir wussten tief in unserem Inneren: Da draußen sind Leute, die werden uns mögen, wenn sie uns nur endlich zu hören bekommen! Dieses Wissen, das letztendlich nichts anderes als eine Hoffnung war, hat uns durchhalten lassen. Heute stellt man seine Musik einfach ins Netz und bekommt sofort ausgewertet, ob die Leute deine Musik mögen oder nicht.

Ist das so schlimm?

Wir sind zwar alle miteinander vernetzt, aber manche Dinge müssen in Isolation wachsen. Das wird dank des Internets immer schwieriger. Man sieht das an der Sprache: In England müssen Sie nur fünfzig Kilometer fahren, und schon sprechen die Leute einen anderen Dialekt. In Deutschland ist das sicher ähnlich. Aber diese Dialekte verschwinden. Die Menschen haben mit dem Computer Zugriff auf die ganze Welt, sie konsumieren dieselben Stimulanzien, und im Schatten wächst nichts mehr. Statt der Diversifikation erleben wir eine Homogenisierung. Alles wird langweiliger. Die derzeitige Situation erinnert mich an meine Schulzeit: Als ich 16 war, verließen all jene die Schule, die keinen Bock mehr hatten oder nicht mehr konnten. Von heute auf morgen waren die Freaks weg. Es wurde langweilig, weil nur diejenigen übrig blieben, die ernsthaft auf einen Schulabschluss hinarbeiteten.

Und so leben wir alle in unserem Mikrokosmos voller gleichgeschalteter MySpace- und Facebook-Freunde?

Zumindest leben die meisten von uns in einer ziemlich abstrakten Welt, die mit dem wirklichen Leben nur noch wenig zu tun hat. Ich möchte mich da gar nicht ausnehmen: Vor dem Trip in die Arktis bestand eine meiner größten Sorgen darin, dass ich zehn Tage auf einem Schiff verbringen sollte – ohne Telefon und Internet, gefangen im Eismeer, mit vierzig anderen Menschen, die ich gar nicht kannte. Aber was soll ich sagen: Es war wundervoll! Und als ich wieder zurück war, wollte ich mein Telefon gar nicht wieder einnschalten, weil es so angenehm gewesen war, sich ausschließlich mit Dingen zu beschäftigen, die in der Gegenwart des Moments geschahen, direkt vor meiner Nase. Weil immer alles ständig erreichbar ist, wird man seiner direkten Umgebung gegenüber unachtsam. Sensibilität gegenüber der Zeit, gegenüber der Gegenwart und dem Moment zu entwickeln, ist aber etwas Tolles und Erstrebenswertes.

Sie meinen, das Schöne am Älterwerden ist, dass man sich selbst weniger wichtig nimmt?

Na klar. Außerdem lernt man sich selbst besser kennen.

Hatten Sie schon mal das Bedürfnis, einer handfesteren, weniger abstrakten Tätigkeit nachzugehen? Wollten Sie zum Beispiel schon mal einen Tisch bauen?

Lustige Frage. Erst vor kurzem habe ich tatsächlich darüber nachgedacht. Mein Groß-

vater war Tischler, er konnte Wände bauen und Treppen, er war ein hervorragender Handwerker. Ich hätte viel von ihm lernen können, aber als Kind hat mich das alles natürlich nicht interessiert. Letztens waren wir in Chicago und besuchten dort im Museum of Contemporary Art eine Ausstellung der Arbeiten von Richard Buckminster Fuller. Er gehörte zu den führenden Vertretern der biomorphen Architektur und entwarf jene geodätischen Kuppeln, die man ›Domes‹ nennt. Das sind sehr stabile Gebilde, die auf simpelsten geometrischen Formen basieren und in denen man als Mensch leben kann. Wenn man erst mal die Struktur begriffen hat, sind sie sehr einfach zu errichten. Viele Hippies haben sich in den späten sechziger Jahren auf diese Art ihre Häuser gebaut. Fullers System machte es möglich. Ich stand also in dieser Ausstellung und dachte: Das ist es! Kauf dir einfach ein kleines Stück Land und baue darauf ein Haus in dieser Machart. Und dann schau mal, ob du darin eine Woche oder vielleicht sogar länger überleben kannst.

In Chicago haben Sie außerdem Ihr neues Album aufgenommen: Sie haben es »Further Complications« genannt. Darüber haben wir noch gar nicht geredet.

Macht nichts.

Sie haben das Album mit Steve Albini aufgenommen, angeblich, weil er als Produzent so günstig zu haben ist.

Ist er auch. Er pflegt ein sehr puritanisches Ethos in Bezug auf den Aufnahmeprozess von Musik, er trägt im Studio immer einen Blaumann und weigert sich, Produzent genannt zu werden. Er sieht sich als Handwerker und ist vollkommen pragmatisch. Uns steckte er in sein Studio und sagte: Macht eure Musik, ihr wisst wie das geht, und ich sorge dafür, dass es ordentlich aufgenommen wird.

So haben Sie eine frische, laute Rockplatte eingespielt.

Das stimmt. Aber es lag nicht nur an Steve Albini. Zum einen habe ich auf der letzten Tour festgestellt, dass ich mit meiner Band rocken kann. Das klingt vielleicht ein bisschen dämlich, es war aber so. Zum anderen spielt sicherlich auch mein Alter eine Rolle. Früher war mir Rockmusik verhasst. Ich wurde 1963 in Sheffield geboren, einer Stadt, in der Heavy Metal sehr geschätzt wird. In den späten Siebzigern erlebte ich, wie Punk das Establishment um Rockbands wie Deep Purple und Uriah Heep zu vernichten versuchte. Meine Sympathie galt dem Punk und der Künstlichkeit. Unser Schlagzeuger Ross hat auf unserer letzten Tour im Tourbus dann aber immer CDs von Black Sabbath laufen lassen. Tja, was soll ich dazu sagen: Mit einem Mal fuhr ich total auf dieses Zeug ab!

Mit 45 Jahren werden Sie zum Rocker?

Wann, wenn nicht jetzt? Meine körperlichen Möglichkeiten lassen immer mehr nach, ab jetzt wird alles nur noch schlimmer. In fünf Jahren renke ich mir beim Headbangen wahrscheinlich einen Halswirbel aus. Es musste also jetzt sein.

Einer Ihrer neuen Songs trägt den interessanten Titel: »I Never Said I Was Deep«. Fühlten Sie sich missverstanden?

Diesen Songtitel können Sie in meinen Grabstein meißeln. Aber der Inhalt dieses Stückes reicht dann doch ein bisschen tiefer. Es gibt da zwei Ebenen: den Musiker und den Beziehungsmenschen. Ich habe ein ausgeprägtes Ego, deswegen stelle ich mich auf die Bühne. Wie alle Musiker verspüre auch ich immer den Drang, den besten und wichtigs-

»Es ist absurd: Auf der Bühne und in meinen Songs rede ich über intimste Dinge.«

ten Song aller Zeiten schreiben zu müssen. Das führt verständlicherweise zu einer ganzen Reihe von Problemen. Es macht einen geradezu fix und fertig. Weil man der Überzeugung ist, ein Genie zu sein, braucht man mitunter 14 Jahre, um ein Album aufzunehmen – siehe Axl Rose. Ich gebe zu, dass ich immer wieder darüber nachgedacht habe, woran sich die Menschen wohl erinnern werden, wenn ich eines Tages tot sein werde. Heute weiß ich: Sie werden sich an gar nichts erinnern. Ich fühlte mich wie befreit, als mir das bewusst wurde. Ich habe ja auch nichts neu erfunden. Meine Lieder waren schon immer und sind immer noch sehr konventionell. Sie haben eine Melodie, Strophen und Refrains. Irgendwann dämmerte es mir: Hey, ich bin nicht tiefgründig, ich bin kein Genie. Als ich mir dies eingestand, war ich wie erlöst. Um aber auf »I Never Said I Was Deep« zurückzukommen: Der Song handelt von Fehlern, die ich in verflossenen Beziehungen begangen habe. Es ist absurd: Auf der Bühne und in meinen Songs rede ich über intimste Dinge und öffne mich wildfremden Menschen. In Liebesbeziehungen bin ich jedoch sehr verschlossen, fast autistisch. Vielleicht ist die Erkenntnis der erste Schritt zur Besserung.

Die letzte Pulp-Platte haben Sie mit Scott Walker aufgenommen, ebenfalls einem sehr autistischen Mann.

Scott ist tatsächlich pathologisch schüchtern. Jede soziale Situation, jede Begegnung mit Menschen ist für ihn nur sehr schwer zu handhaben. Deswegen wirkt er oft autistisch. Das letzte Mal erlebte ich ihn letzten November im Barbican in London, als er dort eine Reihe seiner Songs präsentierte. Weirdo, der er ist, weigerte er sich, seine eigenen Stücke zu singen – und fragte mich, ob ich nicht eines an seiner Stelle singen wolle. Ich hielt es zunächst für eine schlechte Idee. Diese undurchschaubaren Texte – wie sollen die von jemand anderem gesungen werden? Aber hey, es war Scott Walker, er ist mein Held! Ich kann ihm keinen Wunsch ausschlagen. Niemand kann das. Und es ging nicht nur um die Sänger. Scott hatte auch viele Ideen, was die Bühnen-Performance anging. Er inszenierte die Show wie eine verrückte, moderne Oper.

Wer machte noch mit?

Gavin Friday zum Beispiel. Er sang den Song »Jesse« von Walkers letztem Album »The Drift«. Der Song handelt von Elvis, der in einer Situation größten inneren Leids ein Gespräch mit seinem totgeborenen Zwillingsbruder Jesse Garon führt. Gavin Friday sah seinerseits aus wie Elvis, der seit sechs Wochen tot ist. Das Spiegelbild eines anderen Mannes war hinter ihm zu sehen, und überall waren große Schatten an die Wände geworfen. Die Inszenierung wurde von Stück zu Stück ausgeklügelter. Das Stück, in welchem Scott auf Schweinehälften schlägt, trägt den Titel »Clara« und handelt von Mussolinis Geliebten, die sich weigerte, ihn in der Stunde des Niedergangs zu verlassen, obwohl sie wusste, das sie ermordet werden würde. Der Mob hängte sie dann tatsächlich beide auf und malträtierte ihre Körper mit Steinen, Fußtritten und Stockhieben. Es existieren furchtbare Bilder der geschändeten Leichen. Bei »Clara« wurde also ein totes Schwein an einem Draht auf die Bühne gezogen, ein Boxer betrat die Szene und schlug es. Eine Frau tanzte dazu, und jemand sang den Song auf dem Rücken liegend. Das klingt alles lächerlich…

Ich wollte es gerade sagen…

Ja, aber das Ganze war sehr gut inszeniert! Es gab danach auch eine kleine Aftershow-Party, zu der Scott aber natürlich nicht kam. Jemand hat mir letztens erzählt, dass er jetzt eine Freundin hat. Schön für ihn – denn wenn Scott Leute erst einmal kennt, dann geht es eigentlich.

Jarvis Cocker *»Further Complications« (Rough Trade / Beggars / Indigo) bereits erschienen*

DIGITALE EVOLUTION

Was genau berührt uns, wenn wir einen mit Auto-Tune prozessierten Song hören? Welches System stützen wir, wenn wir bei der Anmeldung zu Kommunikationsvorgängen im Internet »Frau« oder »Mann« anklicken? Im sechsten Teil der Serie »Digitale Evolution« beschäftigt Spex sich wieder mit Fragen, die sich im Zuge der Computerisierung von Kunstproduktion und Alltag stellen. Wir haben Vertreter aus Pop, Akademie, Basskultur und Blogosphäre zu Interviews gebeten. Strify von Cinema Bizarre berichtet, wie er im Internet zu dem Charakter wurde, der er heute ist. DJ Rupture überlegt: Worin besteht eigentlich noch die Aufgabe des DJs? Kode 9 reflektiert das Leben als Laptop-Multitasker, der sich Freiheit erkauft, indem er den Glauben an Reichtum aufgibt. Terre Thaemlitz hingegen fragt: Lügt sich der Künstler, dessen Name Millionen von Google-Treffern erzielt, der seine Miete aber trotzdem schuldig bleibt, nicht selbst in die Tasche?

s. 64

CINEMA BIZARRE / STRIFY

Strify ist Visual-Kei-Fan und Sänger der erfolgreichen deutschen Band Cinema Bizarre

s. 68

DJ RUPTURE

DJ Rupture, bürgerlich Jayce Clayton, ist amerikanischer Produzent und Musik-Blogger

s. 71

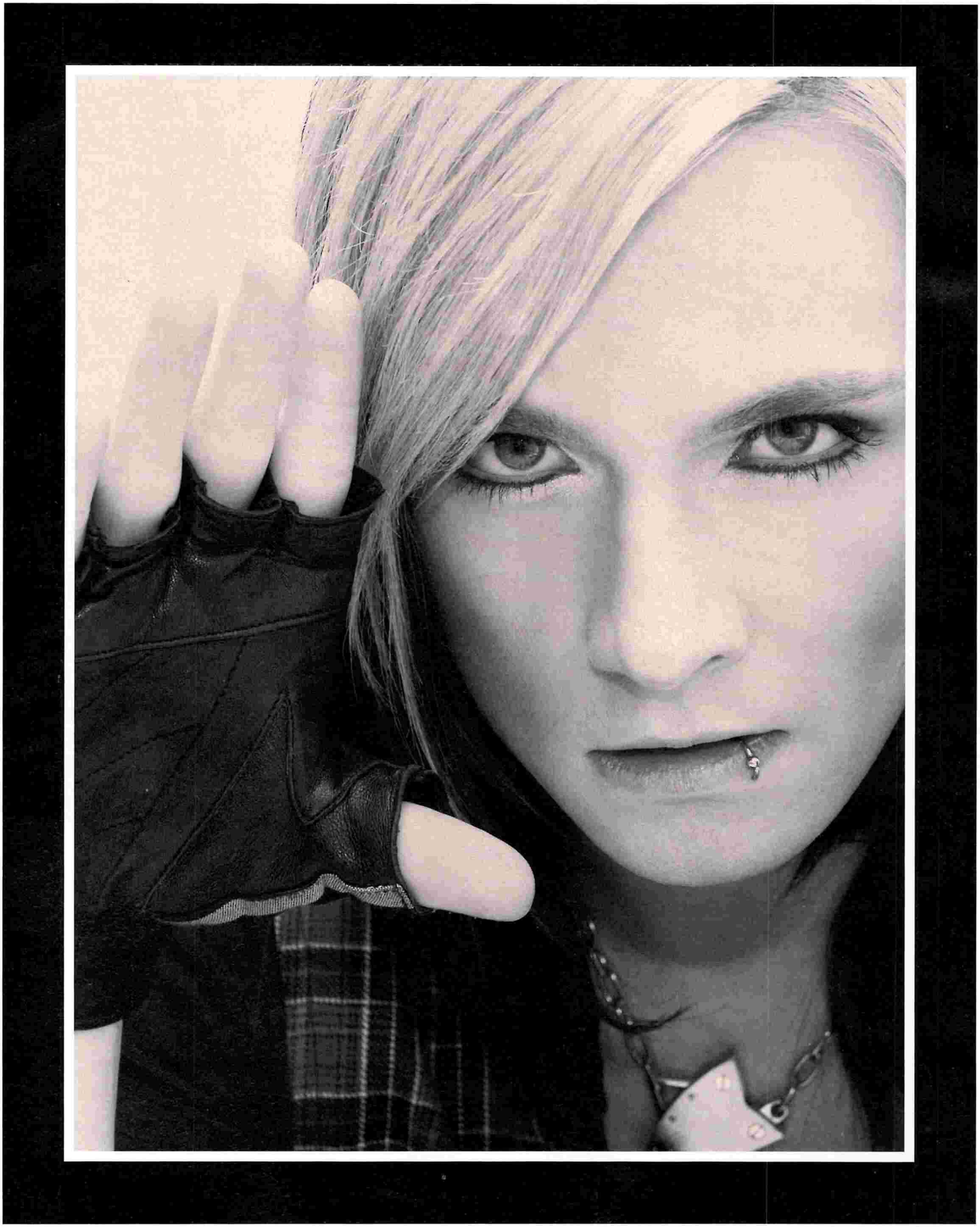
KODE 9

Kode 9, bürgerlich Steve Goodman, ist britischer Produzent und Doktor der Philosophie

s. 74

TERRE THAEMLITZ

Terre Thaemlitz ist amerikanischer Produzent, Theoretiker und Transgender-Aktivist



CINEMA BIZARRE

EIN DIGITALES KINDERLIED

INTERVIEW: JAN KEDVES
FOTO: YVES BORGWARDT

Strify, bürgerlicher Name unbekannt, ist Sänger der deutschen Jugendzimmerband Cinema Bizarre. Diese mischt Glamrock-Zitate und melodiösen Gesang mit japanischen Visual-Kei-Looks und wird deswegen häufig mit Tokio Hotel verwechselt. Als Vertreter einer Generation, die von Kindesbeinen an vernetzt war und ganz natürlich von sich sagt, dass sie ihr Selbstbewusstsein über Google gefunden habe, spricht Strify hier über den Auto-Tune-Effekt, Psychoterror in Online-Communities und den nicht digitalisierbaren Rest der Menschheit.

Strify, du bist zwanzig Jahre alt. Was bedeutet es für dich, ein ›digital native‹ zu sein, also der ersten Generation anzugehören, die mit dem Internet aufgewachsen ist?

Ohne Internet wäre ich nicht ich, wäre ich nicht Strify. Ohne Internet wäre ich heute auch nicht Sänger von Cinema Bizarre oder überhaupt einer Band. Das kann ich mit Bestimmtheit sagen, weil ich mich noch genau erinnere, was für eine graue Maus ich war, bevor ich mit etwa zwölf Jahren zum ersten Mal ins Internet ging. Ich war damals ein totaler Außenseiter, war sehr introvertiert, hatte in der Schule kaum Freunde und fand in der Kleinstadt mit 60.000 Einwohnern, aus der ich stamme, auch sonst keine Leute mit ähnlichen Interessen. Ich war unendlich gelangweilt davon, dass meine Schulkameraden alle gleich aussahen, dass alle dieselben Jacken und Hosen trugen. Ich schaute mich um und sah nichts als einen großen Einheitsbrei. Trotzdem versuchte ich mich anzupassen. Wenig erfolgreich: Mein Spitzname damals war »Harry Potter«. Ich sah wirklich aus wie Harry Potter!

Im Internet fandest du bessere Looks und neue Freunde?

Genau. Mein Vater hatte sich zwar noch eine Zeitlang erfolgreich gegen das Internet gewehrt, aber als wir es dann endlich bekamen, machte es bei mir sofort klick. Im Internet merkte ich: Ich bin nicht allein! Es gibt noch andere Leute, die so drauf sind wie ich! Ich erfuhr von der Visual-Kei-Szene, fand diese androgynen, fantastievollen Looks, die in dieser Szene getragen werden, toll und gewann dann sehr schnell Selbstvertrauen. Als ich nach den Sommerferien wieder zurück in die Schule kam, erkannte mich niemand wieder.

Die Online-Welt hatte also einen starken Feedback-Effekt auf deinen Alltag?

Auf jeden Fall! Das Internet ist in dieser Hinsicht natürlich ein zweischneidiges Schwert, das ist mir klar: Internet-Communities können auch den negativen Effekt haben, dass man sich in ihnen total verschließt. Man lebt dann zwar in seiner tollen Online-Fantasiewelt, aber im wahren Leben wird man noch viel schüchterner und unglücklicher als vorher. Ich habe das anfangs selbst erlebt: Als ich im Internet Neuling war, ging ich eine Zeitlang kaum noch vor die Tür, hing nur noch in Foren ab, hatte tausend verschiedene Messengers abonniert und surfte durch zig verschiedene Communities – bis ich merkte, dass meine Online-Freunde diese Art der Kommunikation tatsächlich für das wahre Leben hielten. Es kam zu ziemlich unangenehmen Situationen, zum Beispiel bekam ich von Leuten, die ich noch nie getroffen hatte, bitterböse Messages à la: »Warum meldest du dich nicht mehr? Wie kannst du mir das nur antun?« Ich konnte dann nur antworten: »Geht's noch?! Ich war nur kurz auf Toilette!«

Inwiefern war gerade Visual Kei für dich wichtig, also eine vor allem über Kleider-Codes kommunizierende Szene, deren Aufstyle- und Make-up-Praxis man auch als ›Second Life ohne Internet‹ bezeichnen könnte?

Man muss verstehen, dass Visual Kei aus der japanischen Kultur stammt, also einer Kultur, die sehr viel strenger ist als die europäische. Für Kinder und Jugendliche gibt es in Japan unglaublich viele Vorschriften – wie lang die Frisur zu sein hat, wie weit die Strümpfe über das Knie zu ragen haben und so weiter. Alles ist genau geregelt. Deswegen gibt es in Japan wenig Raum, sich individuell auszuleben. Visual Kei bietet da ein Ventil. Man trifft sich am Wochenende, stylt sich komplett auf, schlüpft in einen Charakter hinein, flieht für ein paar Stunden. Ich habe Visual Kei für mich aber nie als Flucht begriffen. Ich wollte mich nie mal eben kurz in einen Charakter begeben, sondern ich wollte

ein eigener Charakter werden! Und das habe ich dann auch bei anderen deutschen Visual-Kei-Anhängern festgestellt: Sie gehen auch so zur Schule, sie stylen sich jeden Tag, für sie ist der Look absolut alltagstauglich.

Deine Bandkollegen von Cinema Bizarre hast du auch über das Internet kennengelernt?

Ja, und zwar ebenfalls über die Visual-Kei-Community. Als Erstes lernte ich den Gitarristen der Band kennen, Yu. Mit ihm mailte ich im Internet schon hin und her, bevor wir uns dann zum ersten Mal bei einer Visual-Kei-Convention trafen. Dort lernten wir dann auch gleich noch Kiro kennen, unseren heutigen Bassisten. Das war die Initialzündung für Cinema Bizarre. Wir blieben über E-Mail in Kontakt, tauschten Ideen aus und suchten mit dem Ziel der Bandgründung über das Internet noch nach weiteren Mitgliedern. Ohne das Internet hätte es unsere Band also tatsächlich nie gegeben. Hätte ich die Jungs nicht auf diese Weise kennengelernt, hätte ich nach meinen ersten eher unerfreulichen Versuchen als Sänger in der Schulband und im Chor wohl nie wieder daran gedacht, Musiker zu werden. Alle Mitglieder von Cinema Bizarre haben dort, wo sie aufgewachsen sind, ähnliche Erfahrungen gemacht wie ich. Wir waren alle Außenseiter.

Heute sagt ihr als Cinema Bizarre ganz bewusst: Wir sind keine klassische Garagencombo, wir sind eine Internet- und Style-Band, wir machen Schluss mit den üblichen Rock-Authentizismen.

Ich finde, authentisch ist, wer sich nicht verstellt, das heißt, wer sich nicht als etwas verkauft, was er nicht ist. Britney Spears ist in dieser Hinsicht die authentischste Popsängerin überhaupt, denn sie tut erst gar nicht so, als sei sie eine große Künstlerin. Sie ist einfach das, was sie ist: eine Performerin. Punkt. Darin ist sie total ›echt‹. Wir haben uns nie als typische Rock'n'Roll-Band ausgegeben. Warum sollten wir auch? Wir sind keine. Unser erster Bezugspunkt war nicht Musik, sondern es waren Styles und Looks. Ich habe vor Kurzem ein interessantes Zitat gelesen von Jason Brandon von den Killers: Er sagte, dass durch Nirvana und Grunge in den frühen neunziger Jahren der ganze Spaß aus dem Rock'n'Roll verschwunden sei. Das würde ich unterschreiben. In den Siebzigern und Achtzigern gab es schon eine ganze Reihe Künstler und Bands, die sich ebenso über ihren Look definierten wie über Musik – tolle Leute wie David Bowie, Grace Jones oder Adam Ant! In den Neunzigern kam dann aber Grunge auf, und wer sich als Musiker fortan Gedanken über seine Optik machte, galt als eitel und war deswegen nicht mehr authentisch. So funktionieren Cinema Bizarre aber nicht! Wir wollen ein Gesamtbild kreieren – ich will nicht nur Musik spielen, sondern auch Bilder in die Köpfe der Menschen schicken!

Daher auch ein Bandname wie Cinema Bizarre, also der Verweis auf das Kino als Raum, in dem Bild und Ton zusammenfinden?

Genau. Wir wussten zu Beginn nur, dass wir unbedingt das Wort ›Bizarre‹ in unserem Bandnamen verwenden wollten. Dann stolperten wir im Internet über das Filmgenre namens ›Bizarre Cinema‹, eine LoFi-, Trash- und Splatter-Sparte der siebziger Jahre, die wir bis dahin alle gar nicht kannten. Wir mochten aber den Begriff und das, wofür er steht – auch weil Kino eben der Ort ist, an dem sich Bild und Sound verbinden. Wir drehten den Begriff dann einfach um. ›Cinema Bizarre‹ – das passte zu einer Band, die nicht nur gehört, sondern auch gesehen werden will.

OHNE *INTERNET* GÄBE ES UNSERE BAND NICHT. HÄTTE ICH DIE JUNGS NICHT AUF *DIESE WEISE* KENNENGELERNT, HÄTTE ICH NACH EHER UNERFREULICHEN VERSUCHEN *ALS SÄNGER* WOHL NIE DARAN GEDACHT, *MUSIKER* ZU WERDEN.

Wenn du sagst, das Internet habe dir geholfen, deine Identität zu finden, beobachtest du andersrum auch, dass Cinema Bizarre heute über das Internet Teenagern bei der Selbstsuche helfen?

Die drei 13-jährigen Jungs, die in Neuseeland Cinema Bizarre nachmachen, sind mir im Internet noch nicht begegnet. Aber in Frankreich hat mir mal eine Journalistin erzählt, dass es im Internet eine Band gibt, die uns schon als einen ihrer größten Einflüsse nennt. Und natürlich haben wir über das Internet viel Kontakt mit unseren Fans, die uns immer wieder sagen, dass sie genauso sein wollen wie wir. Wenn ich Fans auf diese Weise helfen kann, selbstbewusster zu werden und ihren Weg zu finden, dann ist das für mich natürlich das Größte. Denn das wird ja heute oft vergessen: dass man Kindern Selbstbewusstsein geben muss. Heute ist alles so multimedial und global, man hat auf so vieles gleichzeitig Zugriff, was einerseits toll ist. Andererseits kannst du dich dabei aber auch ganz schnell ganz klein fühlen, vor allem als Kind – du weißt dann gar nicht mehr, für welche der tausend Identitäten, Szenen und Codes du dich eigentlich entscheiden sollst. Deswegen sage ich unseren Fans immer wieder: Es ist toll, wenn ihr uns kopiert und euch so stylt wie wir – aber es ist genauso okay, wenn ihr euch selbst etwas ausdenkt und einfach das macht, worauf ihr gerade Lust habt.

Wie erklärst du dir das Vertrauen, das eure Fans euch online entgegenbringen? Immerhin sprechen sie im Grunde mit Kunstfiguren: Ihr tragt alle ausgedachte Pseudonyme, eure bürgerlichen Namen und eure Herkunft sind nicht bekannt, und auch sonst weiß man so gut wie nichts über euch oder euer Privatleben.

Jeder Mensch hat Dinge, die er lieber für sich behält. Nicht jeder muss alles über mich wissen, und nicht jeder muss meine gesamte Familie kennen. In einem normalen Job will man ja auch nicht, dass alle Kollegen jedes einzelne Detail über einen wissen – und trotzdem vertraut man sich gegenseitig. Es ist eine Art Selbstschutz – vielleicht auch aus jener Erfahrung heraus, die ich vorhin beschrieben habe: dass die Online-Realität sonst sehr schnell übergriffig werden kann, dass man also irgendwann nicht mehr aufs Klo gehen kann, ohne sich abzumelden. Egal wie wenig wir preisgeben von unserem Privatleben: Wir sind kein Fake. Wir sind das, was wir zeigen. Das, was wir zeigen, ist das, was wir zeigen wollen. Das suchen wir uns genau aus. Und wir haben genug zu erzählen – über unsere Reisen, über Konzerte, über Treffen mit Fans. Deswegen bleiben wir interessant. Wir stehen ständig in Kontakt mit unserer Online-Community, ich betreue eine Facebook-Fanpage und unsere MySpace-Seite, und wir benutzen seit Neuestem auch Twitter.

Der Titel eures neuen Albums, »ToyZ«, liest sich auch, als sei er direkt einem Twitter-Chat entnommen.

Ja, das große ›Z‹ stammt aus der Internet- und Chat-Sprache. Unser Gitarrist Yu hatte die Idee. Wenn er im Internet Messages postet, dann benutzt er diesen ganz seltsamen, eigenen Slang, den man teilweise kaum versteht.

Zum Beispiel schreibt er auf seine ganz eigene Weise »Rawk« statt »Rock«.

Genau. Oder er ersetzt jedes ›J‹ durch ein ›Y‹ – das hat er aus dem Japanischen übernommen, weil man ›Y‹ im Japanischen weich ausspricht, wie im Deutschen das ›J‹. Er hört sehr viel japanische Musik, irgendwann hat er das dann in seinen Slang übernommen. Es hat fast ein bisschen etwas von einer coolen Geheimsprache. Eine eigene Internet-Geheimsprache, die es den Suchmaschinen auch ein bisschen schwerer macht. Irgendwann hat Yu dann ›Toys‹ mit großem ›Z‹ geschrieben: ›ToyZ‹. Das sah auch visuell sehr gut aus.

Abgesehen davon, dass ihr euch im Internet kennengelernt habt, ist Cinema Bizarre auch eine volldigitale Band in dem Sinne, dass alle eure Produkte – Musik, Videos, Fotos –, offensiv digital bearbeitet sind. Photoshop, Sampling, Auto-Tune etc. Benutzt ihr für eure Texte auch schon Übersetzungstools?

Nein, das wäre ja toll, wenn ich meine Texte auf Deutsch schreiben könnte und sie dann nur noch in die Übersetzungsmaske von Google pasten müsste. Von Übersetzungstools halte ich aber vorerst nichts. Auch die englische Coverversion von Echts »Weinst du« auf unserem neuen Album ist nicht so entstanden. Dichterische Sprache geht bei digitalen Übersetzungen komplett verloren. Ansonsten stimmt es aber natürlich: Wir sind volldigital, unsere Ästhetik ist sehr von Computern bestimmt. Das hat damit zu tun, dass wir nun mal alle mit digitalen Tools aufgewachsen sind. Unsere Spielzeuge waren digital, heute ist mein Lieblingsspielzeug mein MacBook. Von Technik und ihren Möglichkeiten umgeben zu sein, ist für uns vollkommen natürlich. Letztens las ich ein Interview mit Dave Gahan, der sich darin nochmal daran erinnerte, dass elektronische Musik in den Anfangstagen von Depeche Mode noch nicht als ›echte‹ Musik wahrgenommen wurde. Das hat sich heute komplett geändert!

Gibt es abgesehen von Sprachübersetzungen etwas, das ebenfalls nicht digitalisierbar ist?

Das ist natürlich der Mensch! Persönlichkeit. Gefühle. Maschinen werden den Menschen niemals ganz ersetzen können – denke ich zumindest. Menschen sind viel zu kompliziert gestrickt, sie denken unlogisch, haben Stimmungsschwankungen, sind manchmal total unberechenbar: Selbst wenn es einmal gelingen sollte, so etwas wie eine künstliche Intelligenz zu erschaffen, könnte die nicht genauso denken und fühlen, wie Menschen es tun. Das ist der analoge Kern des Ganzen. Deswegen werden in Zeiten wie diesen ja auch Konzerte wieder so wichtig: Konzerte sind die Momente, in denen echte Menschen auf der Bühne stehen, sie sind die Grundessenz des Musikbusiness, die nicht digital errechnet werden kann. Deswegen sitzen wir auch ständig im Flugzeug und noch mehr im Bus, auf dem Weg zum nächsten Konzert.

ELEKTRONISCHE MUSIK WURDE IN DEN ANFANGSTAGEN VON *DEPECHE MODE* NOCH NICHT ALS ›ECHTE‹ MUSIK WAHRGENOMMEN. DAS HAT SICH *HEUTE* KOMPLETT GEÄNDERT!

Nervt es aber nicht manchmal, seine eigene Biomasse ständig in Transportmittel zu hieven, nur um irgendwo auf der Welt zu beweisen, dass hinter den ganzen Rechenleistungen ein leibhaftiger Mensch steckt? Würdest du nicht manchmal gerne ein digitales Duplikat losschicken und selbst zu Hause bleiben?

Bis jetzt ist Reisen für mich eine reine Freude. Wenn mir vor sechs Jahren jemand gesagt hätte, dass ich mit zwanzig schon fast die gesamte Welt gesehen habe, dann hätte ich das nie geglaubt. Ich kann mich wirklich nicht beschweren. Wir fliegen zum ersten Mal nach New York, unser Konzert dort im Highline Ballroom ist ausverkauft, und die Leute grölen alle unsere Songs mit – das ist das, was ich tun will! Deswegen mache ich Popmusik!

Wie findest du es, als Sänger deine Stimme mit überdrehtem Auto-Tune-Effekt zu hören?

Auto-Tune ist für mich zweierlei – einerseits eine natürliche Erweiterung meines Stimmspektrums, also eine neue, interessante Klangfarbe, andererseits eine eingebaute Reflexion von Digitalität. Es gibt Songs, bei denen wäre Auto-Tune das Schrecklichste, was man ihnen antun könnte, und es gibt Songs, bei denen sorgt der Effekt für den entscheidenden Kick. Letzteres ist etwa der Fall bei »ToyZ«, dem Titelstück unseres neuen Albums. Das war schon von vornherein eine sehr elektronische Nummer, im Prinzip ist es ein digitalisiertes Kinderlied. Hier sorgt der Auto-Tune-Effekt noch für ein Extraquäntchen Charakter.

Und wie bewertest du den Effekt bei anderen Musikern?

Ich fand »808s & Heartbreak« toll, das letzte Album von Kanye West. Allerdings nutzt sich der Auto-Tune-Effekt auf Albumlänge spürbar ab, wird auch etwas anstrengend. Ein anderes gelungenes Beispiel ist der Song »Hide and Seek« von Imogen Heap. Er ist als A-cappella gesungen, ohne Instrumente, der Song besteht nur aus Stimme und Auto-Tune-Effekten. Ein echtes Statement unserer Zeit. Warum sollte man seiner Kreativität nicht auf diese Weise freien Lauf lassen?

Viele nehmen den Auto-Tune-Effekt noch immer nicht als ästhetische Entscheidung wahr, sondern als Lizenz zum Pfuschen.

Ja, die Leute denken, man könne heute mit Auto-Tune einfach jeden ins Studio stellen! Und natürlich: Dieses Plug-in erlaubt es, sogar Leute präsentabel klingen zu lassen, die sonst keinen einzigen Ton treffen. Doch was man eben nie automatisch hinbekommen wird – und was auch kein Plug-in je schaffen wird –, ist, beim Zuhörer Gefühle auszulösen. Emotionen und Leidenschaft in der Stimme, das sind Dinge, die kein digitales Tool reproduzieren kann. Diese Spuren des Menschlichen, diese Spuren von Persönlichkeit sind genau das, was die Leute an einem Song am stärksten berührt – und weswegen sie ihn nicht nur ein Mal, sondern immer wieder hören wollen.

Cinema Bizarre *»ToyZ«*
(Island / Universal) erscheint im August

DJ RUPTURE

UND EINER ZÄHLT DIE GELDSCHEINE

INTERVIEW: MAX DAX UND MARTIN HOSSBACH
FOTO: CHRISTOPH VOY

Sein Blog »Mudd Up!« ist eine der wichtigen Schaltstellen, über welche die Stile der sogenannten World Music mit Pop und Noise-Avantgarde zusammenfinden. Diesen globalistischen Ansatz verfolgt DJ Rupture alias Jace Clayton auch als Produzent. Mixtapes, Alben und Singles des in Brooklyn lebenden Produzenten sind auf Soul Jazz und Tigerbeat 6 erschienen.

Jayce Clayton, wer heute künstlerisch überleben möchte und nicht von Haus aus vermögend ist, ist gezwungen, parallele Karrieren zu verfolgen. Sie sind Produzent, Labelbetreiber, DJ, Blogger und Vortragsreisender – können Sie von Ihrer Arbeit leben?

Ich bin seit ziemlich genau zehn Jahren das, was man gemeinhin als einen ›Freiberufler‹ bezeichnet. Und ich muss zugeben: Es zehrt einen aus. Es kostet mich Kraft und Nerven, nie zu wissen, welcher Job mir im nächsten halben Jahr Miete, Strom und Wasser bezahlen wird. Arbeit zu suchen und zu finden macht einen nicht zu unterschätzenden Teil des Freiberufler-Daseins aus – und ich könnte gerne darauf verzichten. Manchmal ertappe ich mich dabei, wie ich mir einen sicheren Job wünsche. Aber wie soll das als fahrender DJ funktionieren? Genauso wenig kann ich meine Jobsituation als Produzent und Labelbetreiber planen. Die Zeiten sind nicht hart, aber sie sind schwierig. Wenn Sie mich also fragen, ob es mir gut geht, kann ich sagen: Ja, ich kann von meiner Musik leben.

Und: Ja, es geht mir künstlerisch gut dabei. Ich kann schreiben, produzieren und spielen, was ich will. Ich habe künstlerische Freiheit und ein dankbares Publikum. Beides sind in der digitalen Informationsgesellschaft sehr wertvolle Güter.

Beides sind immaterielle ›Güter‹.

Im musikalischen Ökosystem geht es mir vergleichsweise gut. Ich lege an einem Abend in einem besetzten Haus in Ljubljana auf und werde am nächsten Tag in eine europäische Metropole geflogen, um dort einen Vortrag zu halten. Reise ich nicht, produziere ich zu Hause meine Musik – und von überall kann ich meinen Blog in die Welt hinaussenden. Ich kann mich auf allen genannten Parketts sicher bewegen – das macht mich krisenfest, zumindest bilde ich es mir ein. Gleich mein erstes Mixtape, »Gold Teeth Thief« von 2001, entwickelte sich zu einem großen Hit. Ich habe es damals als Gratis-Download ins Internet gestellt und gut verfolgen können, welche weltweiten Kreise es zog – E-Mails kamen aus Japan, den Staaten und Frankreich, man wollte »Gold Teeth Thief« ganz offiziell auf CD veröffentlichen oder mich als DJ buchen. Zur Zeit vor der digitalen Evolution wäre dieser Mix vermutlich mein Demo gewesen. Ich hätte ihn an ein paar Plattenfirmen geschickt, und vielleicht wäre er irgendwann irgendwo veröffentlicht worden. Aber ich hätte zu diesem frühen Zeitpunkt meiner Karriere mit Sicherheit niemals dieselbe Aufmerksamkeit erhalten. Mein erster Karriereschritt war gewissermaßen mithilfe der digitalen Netzwerk-Tools des Internets ohne Umwege der Eintritt in die Liga der international gebuchten DJs. Der Einsatz war ein einziges Mixtape, für das ich, weil es ein Gratis-Download war, zunächst keine Tantiemen erhielt – die Ausschüttung war dennoch enorm. Ich verzichtete auf etwas und bekam dafür etwas anderes, viel Größeres. Und seitdem kann ich mir ein Arbeiten ohne MySpace und Internet gar nicht mehr vorstellen. Von überall her kommen Anfragen, und ich kann diese Anfragen auch auf Reisen bedienen. Es ist heute viel einfacher geworden, Tourneen zu organisieren, und auch das Business an sich ist durch die Verfügbarkeit aller Informationen viel transparenter geworden. Wer heute Musiker werden will, kann sich über alle seine Rechte und Möglichkeiten viel leichter informieren als je zuvor. Andererseits kann ich mailen und telefonieren so viel ich will – fast immer bedarf es doch eines realen persönlichen Treffens, um eine Geschichte wirklich ins Rollen zu bringen. Das ist zumindest meine Erfahrung.

Sie benötigen gewissermaßen die volle, nichtvirtuelle Bandbreite eines ›echten‹ Treffens.

Wie wichtig ist im übertragenen Sinne Soundqualität? Werden hochauflösende Audiofiles dank immer höherer Datenübertragungsraten und schnellerer Leitungen eines baldigen Tages das MP3 wieder verdrängen?

Ich beobachte eher das Gegenteil: Die Leute von heute geben sich mit immer weniger zufrieden. Sie hören sich Musik über die Lautsprecher ihrer Mobiltelefone an und finden das ausreichend. Und statt Fernsehen zu gucken, ziehen sie sich stundenlang pixelige YouTube-Videos rein. Es ist eine ganz und gar schwierig zu beurteilende Situation. In meinem Blog – auch so ein Abfallprodukt der digitalen Evolution – schreibe ich viel über arabische Musik. Fast die gesamte alte arabische Musik, also alles, was in den Zwanzigern, Dreißigern, Vierzigern und bis in die Siebziger hinein aufgenommen wurde, war eine reine Kassettenkultur. Mit der schlagartigen Umstellung von der Kassette auf CD verschwand der Löwenanteil der eher unbekannten und kommerziell weniger erfolgreichen arabischen Musik – sie wurde einfach nicht digitalisiert. Superstars wie Oum Kalthoum haben den Medienwechsel natürlich unbeschadet überstanden, aber alles außerhalb des Radars wurde gewissermaßen ausradiert. Arabien hat, soweit ich es beurteilen kann, anders als die westliche Welt, in diesem Sinne kein musikalisches Gedächtnis mehr.

HINTER *JEDEM* SCHWARZMARKT STECKT EINE HYPER-KAPITALISTISCHE INDUSTRIE. *GANZ AFRIKA* IST IN DIESEM SINNE EINE HYPER-KAPITALISTISCHE GESELLSCHAFT.

Nun könnten Leute wie Sie, die sensibilisiert sind für diese Problematik, ja beispielsweise mithilfe von Blogs gegensteuern.

Tue ich ja, aber andererseits habe ich mir nicht vorgenommen, die arabische Musik zu katalogisieren. Aber gelegentlich illustriere ich das, was ich schreibe, natürlich mit einem MP3. Und natürlich gibt es arabische Blogger, die versuchen, mit den ihnen zur Verfügung stehenden Möglichkeiten substanzielle Lücken zu schließen, indem sie ganze Archive ins Netz stellen. Aber selbst wenn alle diese Daten eines Tages einmal synchronisiert werden, so dass man verlässlich Zugriff auf die Musik des Irans, Ägyptens, Marokkos, des Libanons und all der anderen arabischen und nordafrikanischen Kulturen hätte – ich glaube nicht an die Ewigkeit des Internets. So, wie viele Songs mit dem Formatwechsel von der Kassette zur CD unwiderruflich verloren gegangen sind, ist unklar, wie viel Musik verloren gehen wird, wenn Festplatten crashen, Server gelöscht werden oder Zensur einen freien Datenaustausch verhindert.

Eine philosophische Frage!

Und die zweite philosophische Frage in diesem Zusammenhang ist, ob der Verlust, der durch die MP3-Komprimierung an Sounddichte in der westlichen Erinnerung verloren geht, nicht einen ähnlich schwerwiegenden kulturellen Verlust bedeutet – und zwar ungeachtet all der tollen Nebeneffekte, welche die Netzkultur so bereithält.

Die besten Speichermedien in den Zeiten der digitalen Gesellschaft?

Vinyl, Zelluloid, Papier.

Die CD war also ein Unfall der Geschichte?

Ein Zwischenstadium. Und zugleich eines, das beim Sterben noch immer die interessantesten Blüten treibt! In vielen sogenannten Entwicklungsländern ist die CD nach wie vor ein Massenmedium. Interessanterweise kostet die CD in diesen Ländern so gut wie nichts – in der Regel zahlt man für eine CD einen Betrag zwischen 50 Cent und zwei Dollar. In Lateinamerika, in Afrika, in Indien – überall gibt es Schwarzmarktware zu kaufen, die vom Mainstream bis zum ausgefallenen Spezialistenprodukt fast alles abdeckt. Vor allem in Ländern, in denen die Bandbreite im Internet noch gering ist, alles viel zu langsam herunterzuladen ist, blüht diese CD-Kultur. Ich war neulich in Peru. In Lima besuchte ich eine gigantische Einkaufspassage, in der in jedem Laden ausschließlich illegale Ware verkauft wurde – von Musik über Filme bis hin zu Markenkleidung. Das Absurde ist: Hinter diesem Schwarzmarkt steht eine hyperkapitalistische Industrie! Ganz Afrika ist in diesem Sinne eine solche hyperkapitalistische Gesellschaft. Und doch leben lokale Künstler, die beispielsweise einen Baile-Funk- oder Hip-hop-Mix cutten und der Mafia anbieten, von

diesen dunklen Vertriebswegen, denn irgendetwas bekommen sie letztlich doch von den Verwertern gezahlt. Nicht viel, aber immerhin etwas. Und dann wird der nächste Mix gemacht, und den gibt es dann kurze Zeit später sogar in Brooklyn zu kaufen, obwohl er ursprünglich aus Lima kam. Irgendwie erinnert mich das System an das vielpropagierte Flatrate-System: Alles wird undurchschaubar, irgendwie verdient jeder ein bisschen, nichts ist mehr nachvollziehbar – und irgendwo, an einem anderen Ort, zählt einer die Geldscheine. Je weiter man sich von der westlichen Welt entfernt, desto weniger zählt das Copyright. Ob jamaikanischer Reggae oder äthiopische Musik – wenn ich eine Kopplung mit Musik aus diesen Ländern veröffentlichen möchte, stoße ich oft auf das Problem, dass der Musiker, der eigentliche Urheber, keinen Cent meiner Lizenz zu sehen bekommen wird. Tantiemen wurden einmal in den Siebzigern ausgezahlt, und das war's dann. Keine Rechtsprechung schützt diese Musiker.

Was kann man aus diesen Vertriebsstrukturen lernen?

Positiv gewendet: Wir können lernen, wie schnell etwas gehen kann, wenn kein Gesetz und keine vorgeschriebene Prozedur zur Rechteauswertung ›im Weg‹ steht. Heute kann ich einen Tag, nachdem ich irgendwo aufgelegt habe, einen Mitschnitt meines Sets aus dem Netz herunterladen. Größere Acts verkaufen heute an jedem Abend einer Tour am Merchandise-Stand Memory-Sticks mit einer professionellen Aufnahme des soeben beendeten Konzerts. Erinnerungen werden festgehalten. Wir leben in einer Zeit, in der die Unmittelbarkeit einen immer größeren Status zugewiesen bekommt. Alle Konzerte können wir jederzeit irgendwo herunterladen. Jedes DJ-Set wurde mitgeschnitten. Jede denkbare Compilation, jedes Mix-Tape ist verfügbar. Vielleicht erleben wir gerade das Ende des Meisterwerks? Mozart brauchte mehr als hundert Jahre – gerechnet vom Tag seines frühen Todes –, um von aller Welt als leuchtende Figur der Musik anerkannt zu werden. Und heute? In solchen Zeitkategorien denken wir doch heute gar nicht mehr! Selbst für ein ›Meisterwerk‹, wie wir es in den letzten zwanzig, dreißig Jahren definierten, brauchte es noch eine Kritikerschar, die sich auf einen Musiker oder einen Kanon einigte; es brauchte Zeit, damit sich dieser Konsens bilden konnte; und schließlich bedurfte es einer gesellschaftlichen Übereinkunft, dass so etwas wie ein ›Meisterwerk‹ überhaupt gewertschätzt wird. Diese Wertschätzung wiederum basierte darauf, dass Kunst und Leben voneinander getrennt sind, dass der Kunst und der Musik eine Nähe zum Göttlichen attestiert wird. Nur so kann die überweltliche Aura, die dem Konzept des Meisterwerks innewohnt, überhaupt entstehen. Die Aura entsteht künstlich aus einem sozialökonomischen Kontext heraus. In den meisten Ländern der Welt gibt es etwa gar kein Bedürfnis nach Meisterwerken, da hier der sozialökonomische Kontext ein ganz anderer ist – hier kommt und geht Musik und hat nur als Kontinuum einen bleibenden Wert, aber nicht als Ausdruck einzelner ›Genies‹ oder ›Künstler‹.

VIELLEICHT ERLEBEN WIR GERADE _DAS ENDE_ DES MEISTERWERKS? MOZART BRAUCHTE MEHR ALS _HUNDERT JAHRE_, UM VON ALLER WELT ALS LEUCHTENDE FIGUR DER MUSIK ANERKANNT ZU WERDEN. UND HEUTE?

Als Musiker zu arbeiten, bedeutet hier nicht Künstler oder Genie zu sein, sondern einer Arbeit als Tagelöhner nachzugehen – jeder Riddim bringt eine Mahlzeit. Manchmal denke ich, dass eine Band wie Radiohead zu den letzten Bands der alten Kunstauffassung gehört, in der es noch Genies, Meisterwerke und Einzigartigkeit gab. Die Zukunft ist diversifizierter, unüberschaubarer, flacher.

Freuen Sie sich auf diese Zukunft?

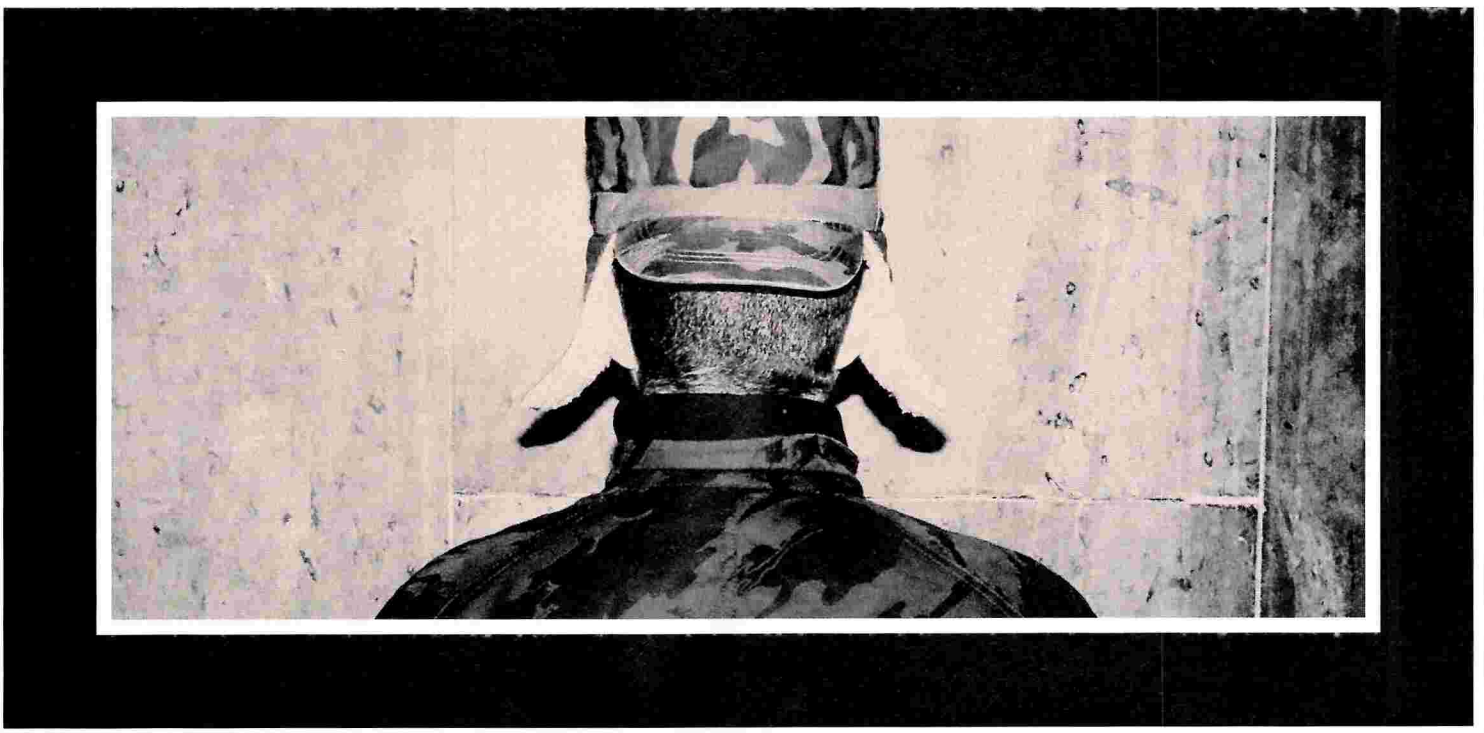
Wir stecken auch im Westen schon mitten drin in dieser Entwicklung. Kategorien wie ›gut‹ oder ›schlecht‹ werden in einer solchen hierarchisch flachen Musikkultur immer weniger Bedeutung haben. Mit retrospektiven Kriterien hingegen beurteilt man Kunst im Museum, Musik, auf die man zurückblickt und die man dann rückblickend als gut, schlecht, wichtig oder unwichtig einordnet. Auf die Musik angewandt, die in der Gegenwart entsteht, helfen solche Kategorien wenig, können sie doch kaum mehr als subjektive Geschmacksurteile sein.

Und stattdessen?

So blöd es klingen mag: Ich empfehle den Augenblick, in dem Musik entsteht, zu genießen und den Künstlern zuzuhören. Dann befindet man sich als Konsument in derselben Gegenwart wie der Künstler, teilt im wahrsten Sinne des Wortes einen Raum und einen Moment. Dann bekommt man ein Gespür für das Wesen von Gegenwart. Und von mir aus fällt es einem dann später leichter, das zuvor Erlebte als ›gut‹ oder ›schlecht‹ zu erinnern – dann, wenn man sich längst wieder in einer späteren Gegenwart bewegt, in der man sich hoffentlich abermals mit Offenheit dem Neuen, dem Unbekannten widmet.

Wenn Sie von Gleichzeitigkeit sprechen und der Öffnung der Archive – welche Rolle spielt der DJ in der digitalen Evolution?

Interessanterweise muss der Club-DJ keine Gebühren an die Künstler zahlen, deren Platten er spielt – anders als der Radio-DJ oder der Produzent, der eine Compilation zusammenstellt. Innerhalb der Szene haben bestimmte, herausragende DJs den Ruf, an einen Zeitstrom gekoppelt zu sein. Man traut ihnen zu, ja, man erwartet geradezu von ihnen, dass sie Zugriff auf die neuesten, noch von keinem gehörten Tracks haben. Und man erwartet von ihnen, dass sie diese neuesten Klänge logisch oder intuitiv verknüpfen mit dem musikalischen Weltwissen. Und andere DJs könnten vor einem Regal mit den spannendsten Platten stehen – und wüssten nichts daraus zu machen. Für die neue Generation ist das Surfen im Internet, das Sich-treiben-Lassen durch YouTube-Videos und MP3 Blogs, das Durchkämmen der 30-Sekunden-Snippets, die man im iTunes-Store oder bei Amazon hören kann, dieses schlagartig verfügbare musikalische Archiv eine Soundquelle sondergleichen, die nur darauf wartet, schlüssig neu verfugt zu werden. Spannend wird es immer dann, wenn jemand aus einer gefestigten sozialen Szene kommt: Dann wird es doch immer so sein, dass derjenige den Sound, mit dem er aufgewachsen ist, abgleicht mit all dem Neuen, das er zu hören bekommt. Künstlerisch wird die Zukunft eine hochspannende Angelegenheit sein!



KODE 9

DAS T-SHIRT SAGT: »I AM BURIAL«

INTERVIEW: MAX DAX UND MARTIN HOSSBACH
FOTO: CHRISTOPH VOY

Er lebt ein digitales Doppelleben: Tagsüber ist der Schotte Steve Goodman Doktor der Philosophie und unterrichtet als Dozent an der University of East London Kurse in »Sonischer Kultur«. Nachts ist er Kode 9, bekannter Dubstep-Produzent und Betreiber des Labels Hyperdub. Dort erscheinen unter anderem auch die Produktionen des geheimnisumwitterten Dubstep-Stars Burial.

Steve Goodman, sehen Sie eine Krise? Oder freuen Sie sich darüber, dass Fans von Hyperdub die Platten von Burial und Ihnen, als Kode 9, munter auf Vinyl kaufen, als sei nichts geschehen?

Wir haben großes Glück. Unser Vinyl verkauft sich tatsächlich sehr gut, und zur gleichen Zeit verdienen wir auch einiges an dem Download von MP3-Files über iTunes und andere Anbieter. Es scheint eine Menge Fans zu geben, die aus Loyalität kaufen. Ich sehe die Situation generell aber tatsächlich als sehr schwierig an, und für viele andere Labelbetreiber ist die gegenwärtige Lage sicherlich katastrophal. Der Unterschied zwischen denen und mir ist vor allem folgender: Ich habe einen Beruf, ich bin eigentlich Hochschullehrer. Ich habe also das Glück, mein Brot woanders zu verdienen. Ich bin weder als Produzent noch als DJ oder Labelbetreiber gezwungen, mit meiner Musik Umsätze zu machen. Künstlerisch kann ich total befreit aufspielen. Zumindest, was das Label Hyperdub und den Erfolg von Burial betrifft, denke ich sogar, dass diese

Unabhängigkeit vom Erfolgsdruck, diese totale Freiheit, überhaupt erst den Erfolg ermöglicht hat. Es mag widersprüchlich klingen, aber mittlerweile sage ich: Ich möchte nicht von meiner Musik leben müssen. Ich betrachte das ganze Unternehmen eher als großes soziologisches Experiment.

Worin besteht der Versuchsaufbau genau?

Im Prinzip aus der Frage: Was passiert eigentlich, wenn man in unserer kapitalistischen Welt etwas aus Liebhaberei tut? Natürlich bin ich nicht der Erste, der diesen Weg geht, vor mir und Hyperdub gab es schon viele solcher Beispiele.

Sprechen Sie von L'art pour l'art?

Ja, aber nicht im bürgerlichen Sinne. Ich spreche von Musik, die in Subkulturen entsteht und einer gewissen Ästhetik zu entsprechen hat, die über Codes funktioniert. Gemeinhin ist es so, dass diese Codes und diese Ästhetiken ohne Rücksicht auf Glaubwürdigkeit und Verluste geschliffen werden, um einen Sound marktfähig zu machen. Was ich meine, bezieht sich genau hierauf: eine Ästhetik und einen Code als Grundierung zu gewährleisten und ohne den Druck zu agieren, einen sofortigen kommerziellen Erfolg einzufahren.

Dazu braucht man Kapital oder einen gutbezahlten Job, außerdem opfert man die Zeit, die andere zur körperlichen und geistigen Erholung nutzen. Kurz: Sie propagieren Selbstausbeutung als mikrokapitalistisches Erfolgsmodell.

Genau. Trotzdem kann diese Vorgehensweise sehr befriedigend sein. Viel befriedigender auf alle Fälle, als diese Untugend unserer Zeit, dass alles so clever wie möglich vermarktet werden soll. Manchmal habe ich den Eindruck, dass Labelbetreiber wie Musiker nur noch darüber nachdenken, wie Musik am besten vermarktet werden kann – und welche die beste virale Marketingstrategie wäre. Um die Musik geht es gar nicht mehr. Wir haben es mit Burial genau umgekehrt probiert, haben einfach gar kein Marketing gemacht. Dieses Vorgehen hat sich im Nachhinein als die einfachste und genialste Strategie der Welt entpuppt, und zwar nur deshalb, weil wir sie konsequent durchgezogen haben. William und ich hatten beschlossen, ihn komplett aus der Schusslinie herauszuhalten: kein Name, keine Biografie, kein Foto, keine Interviews, nichts. Wir wollten die Spekulationen wuchern lassen und dann gucken, was passiert.

Und, was ist passiert?

Erst hielt man mich für Burial. Dann wurde behauptet, dass wir eine geniale virale Marketingkampagne für Burial durchziehen würden. Darauf beklagten sich etliche Journalisten, dass wir sie mit unserer No-Information-Strategie in ihrer Arbeit behindern würden. Und schließlich passierte etwas ganz und gar Surreales: Auf einer englischen Website wurden plötzlich T-Shirts mit dem Spruch »I AM BURIAL« angeboten.

Haben Sie sich eins gekauft?

Nein. Ich drohte ihnen mit einer einstweiligen Verfügung. Im Sinne meines Experiments ging es mir dabei vor allem darum, dass ich begreifen wollte, was genau da eigentlich passierte. Ich bekam als Antwort, dass man sich von einem Independent-Label nicht erpressen ließe. Die Betreiber des T-Shirt-Versandes behaupteten, Mitglieder der Copyleft-Bewegung zu sein und argumentierten betont politisch korrekt. Ich antwortete ihnen, dass der Grundgedanke von Copyleft auf Respekt vor dem Künstler basiere – und dass die T-Shirt-Bootlegger diesen Respekt sträflich vermissen ließen. Daraufhin gaben sich diese angeblichen Copyleft-T-Shirt-Bootlegger als eine Agentur für Markenberatung zu erkennen. Unverhohlen schlugen sie mir einen Deal vor: Ich solle doch öffentlich machen, dass ich beabsichtige, die Agentur zu verklagen, ich solle sie als ›bad guys‹ denunzieren und Hyperdub gleichzeitig als ›good guys‹ in Stellung bringen. Und nach sechs Monaten würden wir die Chose gemeinsam aufdecken. Ich habe das nicht mitgemacht. Aber dennoch hat allein dieser Sturm im Wasserglas bereits gereicht, eine ganze Menge an Schallplatten zu verkaufen – und zwar ungeachtet der Krise. Das Ganze hat meiner Meinung nach nur funktionieren können, weil wir uns standhaft an unseren ursprünglichen Versuchsaufbau gehalten haben: Wir haben uns allem und jedem verweigert. Es gibt immer noch keine Geschichte über Burial zu erzählen. Wir hatten mit dieser Strategie Erfolg, weil wir in den Zeiten digitaler Transparenz auf den Kern dieser digitalen Philosophie verzichteten – die Verbreitung von Information nämlich. Und heute sage ich: Es war gut, die ganze Geschichte nicht des Geldes wegen gemacht zu haben. So konnten wir den Weg genießen, statt ein Ziel zu verfolgen.

DIE *NEUE* WELTFORMEL LAUTET: DU ERKAUFST DIR *FREIHEIT*, INDEM DU DEN GLAUBEN AN REICHTUM AUFGIBST.

Konkret empfehlen Sie also Musik als Hobby?

Ich weiß nicht, ob ich diesen Lebensstil anderen empfehlen möchte, bedeutet er doch Zeitmangel und Stress durch Überarbeitung, will man sowohl seinem Beruf als auch seiner Liebe zur Musik gleichermaßen gerecht werden. Aber wenn man es zeitlich hinbekommt, ist Hyperdub sicherlich ein gutes Beispiel dafür, wie man trotz eines spürbaren ökonomischen Drucks kompromisslos bleiben kann. Man wird einfach sein eigener Mäzen.

In der Postökonomie wird Zeit zur Währung?

Zeit ›ist‹ längst die Währung unserer Zeit! Zeit ist das Kapital unserer Generation. Die neue Weltformel lautet: Du erkaufst dir Freiheit, indem du den Glauben an Reichtum aufgibst. Und die Kehrseite lautet: Du nimmst deinen Laptop mit nach Hause und arbeitest dort bis in die Nacht, fällst anschließend direkt ins Bett. Du kannst dein Business so downsizen, dass du gar kein Büro und gar keine Angestellten mehr benötigst. Leute wie ich sind so durchflexibilisiert, dass wir uns eine Festanstellung gar nicht mehr vorstellen können. Ich kann mir auch keine Alterssicherung vorstellen. Ich komme mir vor wie der Zirkusartist, der Teller auf Stöcken balanciert: Sie müssen alle in Bewegung gehalten werden. Kommt man aus dem Rhythmus, fallen die Teller zu Boden.

Vom Dubstep sagt man, dass diese Musikform mit der MP3-Datenkompression unvereinbar sei, weil dieses Format einfach keine Bässe unterstütze. Geht hier unwiderruflich eine Soundsensibilität verloren?

Nur, wenn man es pessimistisch sieht! Sieht man es positiv, kann man neue Ausdrucksformen entdecken. Wenn wir einen Dubstep-Track über die Lautsprecher eines Mobiltelefons abspielen, hören wir digitale Vereinfachung, es gibt dafür sogar schon einen Begriff: ›Bit Crushing‹. Höhen und Bässe werden einfach wegkomprimiert und weggerechnet. Eine neue Ästhetik ist im Entstehen begriffen, und wir begehen einen großen Fehler, wenn wir mit den Argumenten der Alten und der HiFi-Freaks dagegen anreden. Im Hiphop, Dancehall und Grime wird das Bit Crushing längst nachmodelliert und als

Soundeffekt in vielen Produktionen eingesetzt. Es handelt sich also um einen Noise-Effekt, der die Gegenwart und ihre Moden reflektiert und abbildet. Klingeltöne sind ein anderes gutes Beispiel dafür, wie vermeintlich minderwertige Klangquellen als Ausdrucksmittel und klangliches Spiegelbild unserer Zeit Einzug in Studioproduktionen gehalten haben. Alle diese Entwicklungen sagen uns, dass HiFi kein Wert mehr an sich ist. Wir alle kennen den französischen Kulturtheoretiker Paul Virilio. Er sagt, dass jede neue Technologie auch Veränderungen in der Kulturproduktion mit sich bringt. Die Evolution der digitalen elektronischen Musik lässt sich immer wieder zurückführen auf die Erfindung neuer Instrumente, neuer Softwares und neuer Aufnahmetechniken – oder auf Unfälle und ›unsachgemäße‹ Benutzung von Computern. Alles Neue – und der Fehler fällt in diesem Sinne auch unter das Neue – führt voraussagbar zu neuen Ergebnissen. Das nach wie vor beste Beispiel für mich ist die Entstehung von Acid House Mitte der Achtziger: bekanntlich ein Irrtum der digitalen Evolution, verursacht durch den ›fehlerhaften‹ Einsatz des Roland TB-303.

Und Hiphop entstand aus dem ›unkorrekten‹ Einsatz ungeklärter Samples…

Und Reggae basiert auf dem System der Riddims und der Versions. Das heute vorherrschende Prinzip in der digitalen Musikproduktion, das Cut and Paste, gibt es seit Jahrzehnten. Der Unterschied zu damals ist, dass es noch nie so einfach umzusetzen war wie heute – und dass es heute erstmals eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Thema der Legalität und des Copyrights gibt. Eine interessante philosophische Frage tut sich auf, in dem Sinne, dass hier stets Kunstfreiheit gegen Ausbeutung steht und Kreativität gegen Urheberrecht. Ein anderes Zeichen der Zeit ist, dass zwischen musikalischer Innovation und dem Versuch einer massenkommerziellen Auswertung immer kürzere Zeitspannen liegen. Ich warte auf den Augenblick, an dem Innovation und deren unmittelbare kommerzielle Auswertung zeitgleich stattfinden werden. Lange kann es nicht mehr dauern.

Betrachten wir die künstlerische Seite: Ist der durch die digitale Evolution möglich gewordene Eklektizismus, die Option der Verknüpfung von allem mit allem, zur Not auch ohne Interesse an den jeweiligen Ursprungskontexten, ein Zeichen unserer Zeit?

Sie sprechen von der ›Shuffle‹-Funktion, an die wir uns als Hörer längst so gewöhnt haben, dass wir insgeheim von einem DJ erwarten, dass auch er eklektisch auflegt? Die dahinter stehende Frage lautet natürlich: Kann ein DJ heruntergerechnet werden auf einen Algorithmus? Soll er das überhaupt? Soll der DJ wie eine vermeintlich zufällige Playlist sein, die in Wirklichkeit klug und kühl programmiert ist, Tonlagen und Musikstile, persönliche Vorlieben und das Konsumverhalten des Hörers abgleicht? Oder soll er subjektiv aus dem eigenen Erfahrungsschatz und der eigenen Plattensammlung schöpfen? In anderen Kulturen bezeichnet man den DJ nicht umsonst als ›Selektor‹. Der DJ ist das ›human element‹, das nicht maschinell Reproduzierbare. Ich bilde mir ein zu beobachten, dass der DJ das Persönliche und somit das Menschliche neuerdings betont. Und zugleich bekomme ich mit, wie sehr daran gefeilt wird, dass die Algorithmen dieser ›Menschlichkeit‹ immer mehr entsprechen.

Und wie halten Sie es persönlich?

Jahrelang war ich der Meinung, dass Spezialisierung der Schlüssel zum Glück sei. Je spezialisierter der DJ, desto besser – und damit meine ich Scheuklappen, Unbeirrbarkeit, Purismus. Von dieser Haltung habe ich mich verabschiedet. Ich habe mich mit der Idee angefreundet, dass auch im abrupten Stilwechsel eine Kraft liegen kann – vorausgesetzt, der DJ weiß, was er tut. Die Problematik kann man eins zu eins auf den Musikproduzenten übertragen. Ein gelungenes Beispiel für Eklektizismus ist in meinen Augen nach wie vor Jungle. Diese sich überlagernden, ständig verschiebenden Rhythmen und Basslinien – hier wurden verschiedene Stile asymmetrisch übereinandergelegt, und es funktionierte. Im Drum & Bass hat man das jamaikanische Element anschließend weitgehend herausgekürzt.

Wie betrachten Sie MySpace, Facebook und vergleichbare Seiten im Netz, die darauf basieren, dass ein Heer von Freiwilligen eine Werbeplattform ohne Entgelt und gegen Abtretung elementarer Nutzungsrechte mit Inhalten beliefert?

Ich als Künstler kann ganz klar Vorteile aus diesen Netzwerken ziehen, was zumindest mich die Nachteile vergessen lässt. Ich bin da ganz pragmatisch. Ich sehe hinter MySpace und all diesen anderen Netzwerken keine schlimmen ideologischen Verschwörungen, die man boykottieren sollte. Ich betrachte die ganze Angelegenheit eher als ein Geben und Nehmen: Ja, diese Netzwerke sind parasitär in dem Sinne, dass sie die Daten von Millionen von Nutzern speichern und zu Werbezwecken verwerten. Andererseits bilde ich mir ein, ebenfalls parasitär zu sein, wenn ich dieses Netzwerk, das eigentlich mit mir ein Geschäft machen möchte, dazu nutze, selbst ein Geschäft zu machen. Für mich handelt es sich um ein symbiotisches Verhältnis.

WERTE 2.0: GEISTIGES EIGENTUM UND NETZKULTUR

TEXT: MICHAEL LUTZ

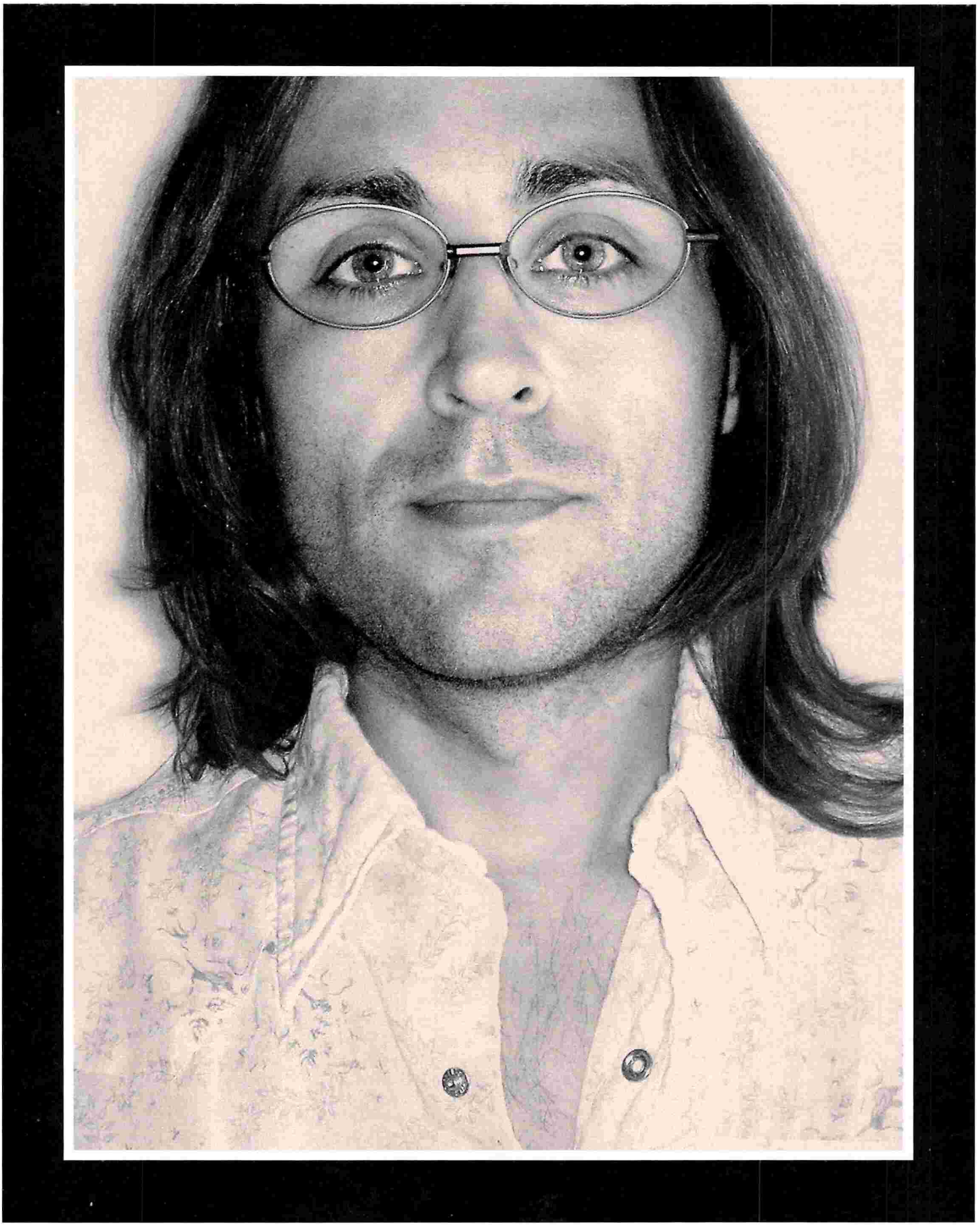
Unter dem Banner »Pop Culture 2.0« werden im Rahmen der diesjährigen c/o pop Convention in Köln sowohl die positiven Aspekte der digitalen Entwicklung im Musikbereich als auch ihre negativen Folgen debattiert. Es gilt, Ideen und Konzepte für die bestehenden Probleme zu finden: Internet-Piraterie, Verteilungsschlüssel, Wertverfall der Ware Pop – und das sind nur einige der Themenkomplexe, über die am 13. und 14. August debattiert wird.

Dem grundlegenden Wandel widmet sich auch das von Spex präsentierte Panel »Werte 2.0« am Donnerstag, den 13. August im Business Forum der c/o pop. In Zusammenarbeit mit den Veranstaltern von re:publica, dem Berliner Social-Media-Kongress, wird beim Panel »Werte 2.0 – Geistiges Eigentum und Netzkultur« nachgefragt, was genau geistiges Eigentum im digitalen Zeitalter noch ist und wer vor dem Hintergrund mit welcher Motivationen mit wem diskutieren sollte. Denn (reale) Orte der Diskussion sind rar und meist branchenintern; übereinander sprechen ist nicht schwer, miteinander dagegen sehr.

Auf dem Panel »Werte 2.0« wird live erlebbar, wo die Frontlinien verlaufen und welche Kraft das künstlerische Werk im Zeitalter seiner digitalen Verfügbarkeit noch hat, wo die alten Urheberrechtsbegriffe der Musik- und Medienbranche gegen die Praxis offener Quellcodes verteidigt werden und wie Annährungen konstruktiv aussehen könnten. Es werden also, verkürzt gesagt, die Debatten vor Publikum geführt, die in Spex in der Reihe »Digitale Evolution« seit zwei Jahren verfolgt werden. Diskutieren werden folgende Experten: Mark Chung (Freibank Musikverlage/ VUT), Christian Hufgard (Piratenpartei), Lars Sobiraj (Chefredakteur Gulli.de), Roland Reuß (Philologe und Professor für neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universität Heidelberg; tbc) sowie ein Vertreter der GEMA. Die Diskussion wird moderiert von Johnny Haeussler (re:publica).

Was das Musikalische angeht, so widmet sich das angegliederte c/o pop Festival vom 12.-16. August wieder allen Facetten der Pop- und Clubmusik. So gibt es erstmals seit 2006 wieder Open-Air-Konzerte mit The Whitest Boy Alive, Patrick Wolf und den Black Lips. Diesmal sogar mitten in der Stadt, am Offenbachplatz zwischen Oper und Schauspielhaus, wo sich 2009 auch die Festivalzentrale von c/o pop befinden wird.

Weitere Infos: siehe Spex präsentiert auf S. 160.



TERRE THAEMLITZ

DAS BÜFFET IST KALT UND EKELERREGEND

INTERVIEW: JAN KEDVES
FOTO: TERRE THAEMLITZ

Terre Thaemlitz ist Multimedia-Produzent, DJ, Theoretiker und Transgender-Aktivist. Bekannt wurde der Amerikaner um die Jahrtausendwende mit einer Reihe hochgeistiger, durch süffisante Essays begleiteter Konzeptalben (»Die Roboter Rubato«, »Interstices«). Diese erschienen auf Mille Plateaux, dem damaligen Lieblingslabel aller poststrukturalistischen Glitch-Hedonisten. Thaemlitz lebt und arbeitet in Tokio. Dort hat er auch das Album »Midtown 120 Blues« produziert, das im Februar unter Thaemlitz' Alias DJ Sprinkles erschien und in Spex als »erstes Diskurs-Deep-House-Album aller Zeiten« gefeiert wurde.

Terre Thaemlitz, warum haben Sie kein MySpace-Profil?

Vor etwas mehr als einem Jahr habe ich tatsächlich einmal versucht, mir ein MySpace-Profil anzulegen. Der einzige Satz, der auf dieser Seite zu lesen sein sollte, war: »MySpace ist scheiße! Geh zu meiner eigenen verdammten Homepage, du faules Stück!« Auf halbem Weg merkte ich allerdings, dass ich gerade dabei war, ein ›individuelles‹ Profil anzulegen, nicht ein ›Musiker‹-Profil. Ich hatte keine Lust, noch mal von vorne anzufangen und noch mehr Zeit zu verschwenden, deswegen ließ ich es dann sein. Doch im Ernst: Ich finde es verstörend, wie viele Musiker sich aus freien Stücken in den großen MySpace-Trichter werfen – wie leichtfertig sie ihre Inhalte einer Corporation zur Verfügung stellen, über die die meisten von uns absolut nichts wissen!

Ein Grund dafür wird sein, dass das Anlegen eines MySpace-Profils kostenlos ist. Ein weiterer, dass sich daran die Hoffnung auf erhöhte Sichtbarkeit im Internet knüpft.

Die Metapher, die ich dafür gerne verwende, ist folgende: Menschen, die ein Profil bei MySpace haben, essen in Restaurants wahrscheinlich auch gerne vom Büffet. Wir sprechen von Geiz, von der Idee, dass man etwas umsonst bekommt – eine Extraportion! Geschenkt! Doch als jemand, der in Restaurants gearbeitet hat, und als jemand, der sein Geld auch kurzzeitig mit Webdesign verdient hat – Mitte der Neunziger, kurz bevor das Internet hyperindustrialisiert wurde –, kann ich sagen: Dieses Büffet ist kalt und ekelerregend. Es macht einen krank, und die Besitzer fahren noch größere Gewinne ein. Ich frage mich: Warum sollte ich meine Inhalte einer Corporate-Website zur Verfügung stellen, auf der es inhaltliche Beschränkungen, ungebetene Werbung und vorgeschriebene Design-Formate gibt, auf der man Freund und Freundin spielt und die auch noch Rupert Murdoch gehört? Der Wunsch nach ›Sichtbarkeit‹ im Internet reicht als Grund nicht aus. Meine eigene Internetseite ist problemlos über Google zu finden, das reicht mir. Denn die Medien, die ich produziere, richten sich nicht an ein Massenpublikum. MySpace hingegen ist genau das: populistisch. Deswegen ist es mir auch ein Rätsel, wie andere Medienproduzenten, die sich als populismuskritisch verstehen, überhaupt MySpace-Seiten betreiben können. Das ist ein Widerspruch, den die meisten Kritiker versäumen zu adressieren.

Was halten Sie als jemand, der sich als Transgender versteht, davon, dass man bei digitalen Kommunikationsvorgängen im Internet, also etwa auch beim Anlegen eines MySpace-Profils, stets sein Geschlecht angeben muss?

In den allermeisten Fällen gibt es im Internet nur die Möglichkeit, ›Mann‹ oder ›Frau‹ anzuklicken. Das ist nicht weiter überraschend. Es wäre naiv, von der Online-Welt zu erwarten, dass sie plötzlich Konzepte reflektiert, die radikal von den materiellen Bedingungen abweichen, die diese Welt hervorbringen – besonders in populistischen Foren wie MySpace. Zu glauben, dass wir im Internet ohne Geschlechterkategorien auskommen, würde bedeuten, den üblichen cyber-liberationistischen Fantasien auf den Leim zu gehen. Bei Transgenderismus geht es sehr häufig um ›Passability‹, also um das Vermögen, erfolgreich als Mann oder Frau ›durchzugehen‹. Wenn ich online irgendwo mein Häkchen bei »M« oder »F« mache, dann nicht unbedingt, weil ich es möchte, sondern einfach, weil ich sonst nicht weiterkomme. Es handelt sich dann um nichts anderes als um eine Form des sozial bestimmten Drag. Meine Chancen, als Mann oder Frau durchzugehen, sind online sogar größer als in der ›echten‹ Welt.

Wäre eine dritte Checkbox »Transgender« wünschenswert?

Die Möglichkeit, »Trangender« anzuklicken, gibt es im Internet heute schon – natürlich meist nur dort, wo es um Sex und Prostitution geht. Das wundert nicht weiter. Doch sogar wenn einmal auf einer Online-Plattform, die eigentlich mit Sex nichts zu tun hat, eine »Transgender«-Checkbox angeboten wird und ich dort also mein Kreuzchen mache, werde ich danach zugespammt mit typisch misogynen Sexofferten von Möchtegern-Machos, die auf der Suche nach ›Ladyboys‹ oder ihrer ersten ›Transgender-Experience‹ sind. Ich gehe davon aus, dass sich die meisten transidentischen Menschen, egal ob Male-to-Female oder Female-to-Male, im Internet deswegen als Männer ausgeben – wie es übrigens auch viele biologische Frauen tun. Das darf man nicht als Identifikation mit Männlichkeit missverstehen. Es geht dabei lediglich darum, in Ruhe gelassen zu werden, also sich den sexuellen Übergriffen aus der Online-Welt zu entziehen – einer Welt, die letztlich nur die Verhältnisse des Offline-Patriarchats spiegelt.

Sie klingen sehr pessimistisch.

Mir ist klar, dass viele Menschen eine Menge Zeit und Energie investiert haben, die Idee zu promoten, dass beschriebene Arten des Online-Genderbendings irgendwie ›selbstermächtigend‹ seien. Doch das würde bedeuten, Informationen im Internet das Potenzial zuzusprechen, soziale Kontexte zu transzendieren – ein Potenzial, das sie in der Realität einfach nicht haben. Ich finde es in der Tat merkwürdig: Die meisten Menschen begreifen zwar, dass auch die moderne kapitalistische Globalisierung irgendwie eine Form des Imperialismus ist, doch wenn es um das Internet geht, verlieren sie imperialistische Prozesse nur zu leicht aus den Augen. Das Internet besteht keinesfalls, wie man gerne denkt, nur aus ›puren Informationen‹. Es besteht aus einem Netzwerk von teurer Hardware, die sich die meisten Menschen niemals leisten könnten. Und im Internet werden vornehmlich westliche, kapitalistische Gedanken und Technologien propagiert. Wenn Menschen also betonen, dass das ›Gute‹ des Internets diese materiellen Prozesse aufwiege, dann fühle ich mich an diejenigen Menschen erinnert, die behaupten, die katholische Kirche vollbringe so viel ›Gutes‹, dass man ihr den systematischen sexuellen und finanziellen Missbrauch, der ihre Grundlage bildet, schon nachsehen könne. Der Vergleich mit Religion ist nicht an den Haaren herbeigezogen: Der Glaube an die ›pure‹ Information, unter bewusster Ausblendung materieller Bedingungen, hat tatsächlich etwas religiös Verblendetes – und er ist untrennbar verbunden mit Empfänglichkeit für Propaganda.

Warum haben Sie vor kurzer Zeit »Dead Stock Archive«, ein Komplettarchiv ihres bisherigen musikalischen Œuvres auf zwei DVD-ROMs, veröffentlicht? 61 Stunden Musik für 220 Euro, also 3,60 Euro pro Stunde. Ein Discount-Angebot?

Dieser Betrag entspricht in etwa den Tantiemen, die ich bekommen würde, wenn ich eine Stunde meiner Tracks zur Download-Distribution lizenzieren würde. Das »Dead Stock Archive« mag ökonomisch gesehen der größte Fehler sein, den ich je begangen habe – vor allem veröffentliche ich mit ihm nun auch Tracks, die vorher lediglich auf Vinyl gepresst erhältlich waren, als digitale Files in CD-Qualität. Man könnte sie nun illegal herunterladen. Einer meiner Gründe, dieses Archiv zu veröffentlichen, war jedoch, dass zuvor immer mehr physisch vergriffene Werke von mir über seltsame Kanäle in Download-Shops auftauchten – ohne dass ich mein Einverständnis dazu gegeben hätte.

DER *GLAUBE* AN ›PURE‹ INFORMATIONEN UNTER BEWUSSTER AUSBLENDUNG MATERIELLER BEDINGUNGEN HAT ETWAS *RELIGIÖSES*.

Hatten diese illegal angebotenen Bezahl-Downloads etwas mit der Pleite von Mille Plateaux im Jahr 2004 zu tun – dem Label, auf dem Sie vorher viel veröffentlicht hatten?

Tatsächlich hatte es etwas mit dem Konkurs der Frankfurter Jungs zu tun, wobei ich hier nicht ins Detail gehen möchte. Es reicht, zu sagen, dass eben ab diesem Zeitpunkt einige meiner Mille-Plateaux-Veröffentlichungen und auch andere meiner Projekte bei iTunes und in anderen Download-Shops auftauchten. Manche Veröffentlichungen wurden tatsächlich in übler Absicht hochgeladen. Bei anderen könnte man von einer rechtlichen Grauzone sprechen: Es waren Remixe, die ich einmal für irgendwen gemacht hatte, oder Tracks, die ich zu Compilations beigesteuert hatte – sie stammten aus Zeiten, in denen von MP3-Distribution noch niemand sprach und deswegen auch keine entsprechenden Klauseln in die Verträge aufgenommen wurden. Mir war schon bewusst, dass mir hier keine immensen Summen durch die Lappen gingen, dennoch wollte ich der Sache auf den Grund gehen. Ich schickte wiederholt E-Mails an iTunes, in denen ich darlegte, welche Werke von mir dort ohne mein Einverständnis zum Verkauf angeboten wurden, und bat darum, die Werke sofort aus dem Repertoire zu nehmen und offen zu legen, an wen iTunes die Tantiemen zahlt. Diese E-Mails blieben entweder unbeantwortet, oder, schlimmer noch: Ich bekam eine Standard-Antwort, in der stand, dass »iTunes Angelegenheiten des inhaltlichen Eigentums sehr ernst nimmt« – und danach kam nichts mehr. Es war mir unmöglich, die Rechtsabteilung von iTunes über irgendeinen Support-Link auf ihrer Website direkt zu kontaktieren, und die Kosten, einen Rechtsanwalt zu beauftragen, hätten mit Sicherheit die Summe überstiegen, die iTunes in der Zwischenzeit mit meinen Tracks gemacht hatte. Bei e-Music und einigen anderen Sites, die ich anschrieb, war es dasselbe: keine Antwort.

Wie kam Bewegung in die Sache?

Im Jahr 2006 gab mir jemand den Tipp, der amerikanische Vertrieb Iris aus San Francisco könne etwas mit der Sache zu tun haben – und wie sich herausstellte, steckten sie tatsächlich hinter diesen Download-Angeboten. In meiner nächsten E-Mail an iTunes brauchte ich nur ein Mal den Namen »Iris« zu erwähnen, und sofort bekam ich Antwort – denn zwischen iTunes und Iris bestehen Verträge. Man sieht: Erst als ich ihnen den Namen eines ihrer Vertragspartner liefern konnte, waren sie bereit, Details preiszugeben. Bis dahin spielten sie einfach auf Zeit. Das zeigt nicht nur, wie ernst die Player der Majorindustrie die Ansprüche einzelner Produzenten nehmen, sondern auch, wie irreführend all die Behauptungen sind, im Internet würde das Recht des Einzelnen auf Information geachtet. Im Internet geht es nicht um Informationsrechte! Das Internet wird von großen Corporations manipuliert!

Wurden Sie für die illegalen Downloads jemals entschädigt?

Das Geld, das Iris mir schuldeten, war tatsächlich nicht der Rede wert. Zumindest zeigten sich die Leute dort kooperativ, nachdem ich sie kontaktiert hatte – will heißen: Sie boten mir Verträge an, damit sie meine Projekte weiterhin online verkaufen konnten. Ich lehnte ab. Letztens passierte es schon wieder,

dass ich ein Label anmahnen musste: Das australische Label Room 40 bot einen Track an, den ich für eine ihrer Compilations produziert hatte, der laut Vertrag aber nicht als MP3 verkauft werden durfte. Sie nahmen ihn offline und sagten mir, sie schuldeten mir genau neun Dollar. Ich antwortete ihnen, sie sollten mich, wenn sie das nächste Mal in Tokio sind, auf eine heiße Schokolade einladen.

Ihr jüngstes Projekt nennt sich »Meditation on Wage Labour and the Death of the Album« und beschäftigt sich passenderweise mit den Arbeits- und Entlohnungsbedingungen von Musikern in der Musikindustrie.

Das dazugehörige Album wird »Soullessness« heißen und aus zwei DVD-ROMs bestehen: zum einen die Audiokomponente, »Meditation on Wage Labor and the Death of the Album«, ein dreißig Stunden langes Pianosolo, das als MP3-File mit CD-Soundqualität von 320 Kilobit pro Sekunde komprimiert ist. Zum anderen eine Video-DVD. Das Stück »Meditation on Wage Labour…« kam während meiner Residency an der York University im letzten Jahr in Toronto zustande, als Teil des Projekts »New Aesthetics in Computer Music«. An diesem Projekt arbeitete ich unmittelbar, nachdem ich, ebenfalls im Jahr 2008, einen Essay mit dem Titel »Please tell my landlord not to expect future payments because Attali's theory of surplus-value-generating information economics only works if my home studio's rent and other use-values are zero« geschrieben hatte. In diesem Text kritisiere ich die humanistische Naivität, mit der der französische Wirtschaftstheoretiker Jacques Attali, Autor des berühmten und heute noch viel zitierten Essays »Noise«, über die politische Ökonomie von Musik nachdenkt. Attali geht davon aus, dass die alten ökonomischen Modelle im Internet nicht mehr greifen, weil Information angeblich die Hardware transzendiere. Parallel denke ich in dem Text aus Künstlerperspektive über Selbstausbeutung nach – darüber, wie, ich zitiere, »unsere leichtfertige Anwendung von gutem Willen, unsere Bereitschaft, in unbezahlten Projekten und Performances zu partizipieren, letztlich ein Akt der Selbstsabotage ist. Die Haltung des passionierten Künstlers, ›l'art pour l'art‹, verschleiert Probleme der Arbeit und der Bezahlung. Der ikonische, am Hungertuch nagende Künstler, der sich freiwillig ohne Lohn selbst verwirklicht, ist ein Streikbrecher, ohne dass er es weiß. Wenn Kulturindustrien zusammenbrechen, sobald wir angemessene Bezahlung für unsere Arbeit fordern, dann sei es eben so.«

Wie genau bezieht sich dieses Zitat auf das dreißig Stunden lange Stück »Meditation on Wage Labor and the Death of the Album«?

Es bezieht sich auf die Produktion von Alben in der Ära des MP3-Downloads, und zwar in dem Sinne, dass der Zusammenhang zwischen Performance-Dauern und den Längen von Medienformaten mittlerweile endgültig aufgehoben ist. Das Konzept des Albums ist tot, die Konsumenten laden sich nur noch einzelne Tracks herunter. Dennoch verlangen Labels von Audioproduzenten, weiterhin gesamte Alben zu produzieren – und nicht nur das: Die Alben müssen auch noch zunehmend längere Formate füllen. Ein Vinyl-Album hatte früher noch die Länge von 36 Minuten, das CD-Album hatte plötzlich schon 81 Minuten, auf DVDs oder Festplatten passt heute nun noch viel mehr. Die Labels erhalten von den Musikern also immer mehr Musik, die Musiker bekommen von den Labels aber immer weniger Vorschüsse und Lizenzgebühren. Um diese Absurdität auf die Spitze zu treiben, habe ich zwischen dem 6. und dem 16. Juni letzten Jahres »Meditation on Wage Labour…« eingespielt, das meines Wissens nach erste »Full-Length MP3-Album« der Welt. Das Stück wurde in Sitzungen von jeweils vier bis sechs Stunden am Klavier aufgenommen und anschließend zu einem dreißig Stunden langen Stück zusammenmontiert. Es ist nicht geloopt oder per Copy and Paste entstanden, ich habe jeden Ton tatsächlich gespielt. Ich habe das Stück seitdem auch einmal live in Tokio aufgeführt, und ich hoffe, es diesen Sommer auch in Europa aufführen zu können. Dazu muss ich allerdings sagen: Ein 30-stündiges Konzert ist natürlich vollkommen impraktikabel. Deswegen begrenze ich die Länge der Live-Performance auf 81 Minuten – die maximale Spieldauer einer herkömmlichen Audio-CD.

DER *IKONISCHE*, AM HUNGERTUCH NAGENDE *KÜNSTLER*, DER SICH *FREIWILLIG* OHNE LOHN SELBST VERWIRKLICHT, IST EIN STREIKBRECHER.

Warum haben Sie »Meditation on Wage Labor…« auf dreißig Stunden und vier Gigabyte begrenzt? Hätten Sie das Stück nicht noch viel länger machen können?

Nein, hätte ich nicht. Ich ging zwar auch immer davon aus, dass die Größe eines MP3-Files lediglich begrenzt wird durch die Kapazität des Laufwerks, auf dem es gespeichert ist – und theoretisch stimmt das auch. Man könnte also durchaus ein Audiofile von der Größe eines Terrabites erstellen! Mein Plan war aber von vornherein, für das Projekt das Format der DVD-ROM mit ungefähr 4,4 Gigabyte aktivem Speicherplatz zu nutzen – zum einen, weil DVD-ROMs relativ einfach zu produzieren und vervielfältigen sind, zum anderen, weil ich wollte, dass das Stück eine Länge von genau 35 Stunden hat. Es sollte genauso lang sein wie die durchschnittliche Wochenarbeitszeit eines normalen Arbeiters – so hätte ich den Bezug zu den Themen Bezahlung, Stundenlohn etc. unterstrichen. Es gab allerdings ein Problem: Die Testfiles, die wir generierten, ließen sich nicht öffnen. Aus einem ganz einfachen Grund: Wir hatten nicht bedacht, dass das derzeit gängige FAT32-Dateisystem in Windows- und Mac-Betriebssystemen die maximale File-Größe auf knapp vier Gigabyte begrenzt. Files, die größer sind als vier Gigabyte, lassen sich nicht öffnen. Und auch ein File mit der Maximalgröße von knapp vier Gigabyte, also etwa dreißig Stunden Audio in CD-Qualität, produziert schon unerwartete Resultate.

Was für Resultate meinen Sie?

Zum Beispiel kann man solch ein File zwar auf einen iPod laden, aber sobald der iPod nicht mehr mit dem stationären iTunes-Programm verbunden ist, spielt er nur noch die ersten zwei Stunden und 39 Minuten. Danach hört er einfach auf. Wir sprechen also in gewisser Weise von einer Eskalation der ›Glitch‹-Musik, bei der es nicht mehr um die Audio-Ästhetik des Glitches geht, sondern um die Möglichkeit des unerwarteten Glitches – um seine Unberechenbarkeit. Die Leute an der York University meinten zu mir, ich solle »Meditation on Wage Labour…« unbedingt zur Aufnahme ins »Guiness-Buch der Rekorde« einreichen, vielleicht würde eine neue Kategorie eingeführt für »Die längste kommerzielle Single-Disc-Audioveröffentlichung, die keine Compilation ist« oder so etwas. Und warum nicht? Ich hoffe nur, dass das FAT32-Dateisystem nicht schon wieder veraltet ist, wenn ich die Platte veröffentliche!

Terre Thaemlitz *»Dead Stock Archive« (Comatonse Recordings / www.comatonse.com) und DJ Sprinkles »Midtown 120 Blues« (Mule / RTD) beide bereits erschienen*

WAS ERLAUBEN TARANTINO?

OPERATION KINO

TEXT: TOMASSO SCHULTZE **ÖLPORTRÄT QUENTIN TARANTINO:** DANIEL WIESENFELD
FILMSTILLS: »INGLOURIOUS BASTERDS« (UNIVERSAL)

Sollen doch andere die Goldene Palme gewinnen: Auf keinen Film wartete die versammelte Journalistenschar dieses Jahr in Cannes so gespannt wie auf »Inglourious Basterds«, Quentin Tarantinos euphorische Gewaltorgie gegen Adolf Hitler und die Nazis. Einen ›Triumph des Kinos‹ wollte der 46-jährige Regisseur inszenieren – und in der Tat johlten die Vichy-Gegner bei der Premiere des Zweieinhalb-Stunden-Films. Quentin Tarantino hat einen per Definition ›unkommerziellen‹ Film gedreht, der ganz und gar bemerkenswert ist und weit über sich selbst hinausweist: Die Frage nach dem Autoren wird gestellt, wenn der Autor nicht aus dem Leben, sondern aus den Filmen anderer erzählt. Und nicht nur er: Auch seine Protagonisten, ob Nazis oder Alliierte, diskutieren in »Inglourious Basterds« bevorzugt über Filme und über Hollywood.

SPOILER ALERT: DIESER TEXT VERRÄT WICHTIGE HANDLUNGSENTWICKLUNGEN UND DEN SCHLUSS DES FILMS. LESEN NUR AUF EIGENE GEFAHR!

Adolf Hitler ist tot, verreckt, wie er es verdient hat. Zersiebt von Maschinengewehrgarben, verbrannt und in tausend Stücke gerissen, in einem flammenden Inferno, ausgelöst von hochgradig explosiven Nitratkopien von 350 Filmen aus dem Archiv eines Pariser Kinos. Hier hat sich die Kommandospitze der Nazis versammelt, um die Premiere des neuesten Propagandafilms zu Ehren des Führers zu feiern. Wenn diesem einen entscheidenden Moment der allerletzte orgiastische Kick fehlt, dann nur, weil Quentin Tarantino in dieser Götterdämmerung der ultimativen Wunscherfüllung der Versuchung widersteht, Hitlers entsetzte Fratze in Verbeugung vor dem Grindhouse kurz einzufrieren, die Scope-Leinwand mit den Lettern »Der Führer« zu füllen, wie zuvor bei anderen Beteiligten des Personals exerziert, und ihn erst dann zu zerfetzen. So schön das gewesen wäre: Nein, er muss beiläufig sterben, räudiger Hund, als Höhepunkt dessen, was der Regisseur eine »Jewish revenge fantasy« genannt hat. Eben doch das größte Ausrufe-

zeichen, das ein Filmemacher setzen kann: Hitler ist tot, zur Strecke gebracht von seinem erbitterten Erzfeind, dem Kino selbst.

»Inglourious Basterds«, Tarantinos sechster Spielfilm (wenn man »Kill Bill« als ein großes Ganzes sieht), ist eine Unverschämtheit, ein zweieinhalbstündiges, geschwätziges Ungetüm, gedreht in drei Sprachen, mit vielen Unbekannten in den zahllosen Sprechrollen. Aber nur, weil er eine Unverschämtheit, eine Dreistigkeit sein will. Vielleicht ist es Hybris, vielleicht lässt sich auch ein Mangel an historischem Verantwortungsbewusstsein ausmachen, aber Tarantino formuliert in einem Fiebertraum von einem Kriegsfilm aus, was Filmemachern seit Chaplin und Lubitsch stets auf den Nägeln brennt, wenn sie Hitler auf der Leinwand zum Leben erwecken: Der große Diktator soll entlarvt werden, entzaubert, der Lächerlichkeit preisgegeben, wenn möglich. Die Bestie muss sterben, einen langsamen Tod, mit jedem Film ein bisschen mehr. Tarantino geht den einen entscheidenden Schritt weiter: Er löscht Hitler im Handstreich aus, wie er sich das für das Kino immer gewünscht hat. Und er lässt das Kinopublikum Beifall klatschen und vor Begeisterung johlen, wenn seine jüdischen Helden zur Tat schreiten. Sein grandioses Finale ist ein seltsam erhebendes Erlebnis, das einen ganz schwindlig werden lässt vor Aufregung, weil man natürlich bereits nach Hälfte der Laufzeit ahnt, worauf der Film zusteuert, wenn bekannt wird, dass nicht nur Goebbels, Göring und Bormann zur Premiere von »Stolz der Nation« nach Paris kommen werden, sondern auch Hitler selbst. Aber man ist dann doch baff, dass Tarantino die ungeheure Chuzpe besitzt, jegliche historische Korrektheit über Bord zu werfen, um seine ganz persönliche Operation Kino zu Ende zu bringen. Und man weiß auf einmal ganz genau, warum der Regisseur es sich niemals im Leben hätte nehmen lassen, »Inglourious Basterds« beim Festival de Cannes der Öffentlichkeit zu präsentieren, auch wenn selbst noch im Januar die Kameras rollten und eine Fertigstellung bis Mai ein Ding der Unmöglichkeit schien: Es sich entgehen lassen, wenn 2.500 Franzosen in den letzten Minuten der Vorführung ausrasten? No way.

Schon fast eine Woche vor der Welturaufführung am 20. Mai war Quentin Tarantino an die Croisette gereist. Während Jacques Audiards brillantes Crime-Epos »Un prophète« lief, der bei weitem beste Film des Festivals, gab er Autogramme. Während Lars von Triers »Anti-Christ« das Publikum mit extremen Bildern konfrontierte, mit genitaler Selbstverstümmelung und sprechenden Füchsen, worüber Tage später noch erhitzt debattiert wurde, hielt er Hof auf der Terrasse des Carlton Hotels. Während Ken Loach Szenenapplaus für »Looking for Eric« hielt, gab Tarantino Interviews, in denen er seine unsterbliche Liebe für Cannes betonte. »Es gibt nichts Vergleichbares in der Welt des Films«, sagte er. »Niemand hat deinen Film gesehen. Der Print ist noch nass, kommt frisch aus dem Labor. Die Filmkritik der gesamten Welt ist anwesend, und alle sehen deinen Film zur

EIN TRAUM GEHT IN ERFÜLLUNG: HITLER IST TOT, ZUR STRECKE GEBRACHT VON SEINEM ERZFEIND, DEM KINO SELBST

selben Zeit, die größten Filmkritiker, die wirklich noch Kritiker sind und um Filme kämpfen und streiten. Wenn man auf seine Karriere zurückblickt, dann sind diese Momente die Höhepunkte.« Auch wenn man sich lange Zeit dagegen gesträubt hatte, versucht hatte, die überlebensgroßen Filmplakate (»TIL SCHWEIGER IS A BASTERD«) an der Fassade des Carlton als albern abzutun, musste man nun doch anerkennen, dass »Inglourious Basterds« ungeachtet all der anderen Werke namhafter Regisseure jener Film war, wegen dem man wirklich nach Cannes gekommen war, auf den man am meisten gespannt war. Acht Jahre arbeitete Tarantino am Drehbuch, belegte eigens dafür Uni-Vorlesungen über den Zweiten Weltkrieg, verwarf immer wieder Fassungen, suchte neue Ansätze, um sich den Traum eines Men-on-a-Mission-Movies zu erfüllen, eines Films wie »The Dirty Dozen« von Robert Aldrich, »Where Eagles Dare« von Brian G. Hutton oder »The Great Escape« von John Sturges, den Tarantino zu seinen zehn Lieblingsfilmen zählt. Als er in den achtziger Jahren als Angestellter in der Videothek Video Archives in Manhattan Beach arbeitete, nahmen die Kollegen seine Liebe zu Enzo G. Castellaris wüstem »Dirty Dozen«-Rip-off »Quel maledetto treno blindato« von 1978, den man in den USA als »The Inglorious Bastards« kennt (der deutsche Verleihtitel war »Ein Haufen verwegener Hunde«) zum Anlass, ihm zu versichern, eines Tages werde er seinen eigenen »Inglourious Basterds« drehen.

Was auch erklärt, warum die beiden Filme außer ihrem Titel nichts miteinander gemein haben. Außer vielleicht, dass sie Brüder im Geiste sind. Wie zuvor bereits »Kill Bill« ist auch »Inglourious Basterds« einer von Tarantinos Movie's Movies, also einer jener Filme, wie ihn sich seine Filmfiguren aus der realen Welt, sprich »Reservoir Dogs« oder »Pulp Fiction«, selbst im Kino ansehen würden. Die offenkundigen Referenzpunkte hier sind nur bedingt Kriegsfilme, sondern eher Sergio Leones Italowestern, aber auch, in den Szenen im Pariser Kino, »La dernier métro«, François Truffauts Hommage an ein Theater während der deutschen Okkupation, dessen Besitzerin ihren jüdischen Ehemann im Keller vor dem Zugriff der Nazis versteckt hält. Einzelne Figurennamen verweisen auf Idole Tarantinos: der von Brad Pitt gespielte Lt. Aldo Rayne etwa auf den kantigen Hollywood-Star und Weltkriegs-Veteranen Aldo Ray; Til Schweigers Basterd Hugo Stiglitz auf den legendären mexikanischen Schauspieler gleichen Namens; der von Mike Myers gespielte britische Offizier Ed Fenech wiederum bedient sich bei der europäischen B-Movie-Queen Edwige Fenech. Wiederholt halten Figuren inne, um über die Errungenschaften des deutschen Kinos, insbesondere Leni Riefenstahl versus G.W. Pabst zu debattieren – was einer faszinierenden inneren Logik folgt: In den fünfziger Jahren drehte Pabst mit »Es geschah am 20. Juli« seinen eigenen Hitler-Attentatsfilm. Eine Schlüsselfigur der Operation Kino lässt einen ungerührten Winston Churchill – gespielt von dem nunmehr knapp 80-jährigen Rod Taylor – wissen, dass er vor dem Krieg als Filmkritiker gearbeitet hatte.

Daniel Brühl vergleicht seine Figur des sympathischen deutschen Soldaten Frederick Zoller gegenüber der schönen Shosanna mit Van Heflin. Brad Pitts nie weiter erklärte Narbe um den Hals zitiert Jürgen Rolands Wallace-Film »Der rote Kreis« mit Klausjürgen Wussow. Wallace selbst erhält in einer Szene ein beherztes Shout-out, gemeinsam mit King Kong und Winnetou. Und Uma-Thurman-Lookalike Mélanie Laurent als jüdische Kinobesitzerin Shosanna wird von Tarantino in einem der schönsten Momente des Films zur lasziven (Rache-)Göttin erhoben – zu den Klängen von David Bowies Moroder-Komposition »Putting Out Fire« aus dem Soundtrack von Paul Schraders Remake von »Cat People« (mit Nastassja Kinski, die ursprünglich die nun von Diane Kruger gespielte Diva Bridget von Hammersmark darstellen sollte). Ansonsten dominieren in der Überzahl Tunes von Ennio Morricone das musikalische Klangbild. Was uns zurückführt zu Sergio Leone. Und zum Anfang von »Inglourious Basterds«.

»Once upon a time...«, heißt es eingangs auf einer Schrifttafel, die das erste von vier Kapiteln ankündigt (die anderen lauten »Inglourious Basterds«, »Operation Kino« und »The Revenge of the Giant Head«), »...in Nazi-occupied France«. Das ist ein Versprechen im doppelten Sinne. Was folgt, ist ein Märchen ohne Anspruch auf historische Authentizität – was Tarantino selbst launig »die Anti-Walküre« nennt. Und ein Szenario wie aus Leones Meisterwerken »Il buono, il bruto, il cativo« oder »C'era una volta il West«, nur eben variiert und neu interpretiert: Die Tafel gibt den Blick frei auf ein einsames Bauernhaus, vor dem ein bulliger Franzose Holz hackt, während seine drei Töchter Wäsche aufhängen. Ein Wagen mit Nazi-Insignien bahnt sich den Weg durch die hügelige Landschaft. Gleich werden wir den SS-Mann Hans Landa kennenlernen, geschickt von den Bergen Österreichs, den man den »Judenjäger« nennt und der, wie wir in Kürze erfahren, stolz auf diesen Ehrentitel ist. Er wird gespielt von Christoph Waltz, der für die Leistung in Cannes verdientermaßen mit dem Darstellerpreis ausgezeichnet wurde. Er ist für Tarantino, was für Leone Henry Fonda und Lee Van Cleef waren. Dass mit Landa nicht gut Kirschen essen ist, ahnen wir mittels des sorgenvollen Blicks des Franzosen, der schon vor Beginn des Gesprächs weiß, dass er auf verlorenem Posten steht, weil ihm sein Gegenüber in allen Belangen das Wasser reichen kann: Mühelos parliert Landa Französisch, wechselt ohne Pause ins Englische. Viel später wird ein fassungsloser Brad Pitt erfahren, dass auch Landas Italienisch nicht von schlechten Eltern ist. Der Judenjäger ist selbst belustigt von der eigenen Überlegenheit. Am Ende der Szene ist eine jüdische Familie tot. Nur die jüngste Tochter kann fliehen. Melancholisch winkt Landa ihr hinterher und ruft: »Wir werden uns wiedersehen, kleine Shosanna.« Er wird Recht behalten. Mehr als zwanzig Minuten sind vergangen.

Lange Szenen, die sich über ihre Dialoge definieren, sind ein Markenzeichen Quentin Tarantinos, das seine Arbeit stärker prägt als

TARANTINO LÄSST DAS PUBLIKUM VOR BEGEISTERUNG JOHLEN, WENN SEINE JÜDISCHEN HELDEN ZUR TAT SCHREITEN

der ihm angelastete Hang zum sadistischen Ausschöpfen extremer Gewaltszenarien. Nirgends wird das deutlicher als bei »Inglourious Basterds«, nirgends zelebriert er das intensiver und bewusster als hier, wo die Szenen bis zum Äußersten aus- und manchmal auch ausgedehnt werden. Lars-Olav Beier vom Spiegel empfand dies, als habe er »Blut beim Trocknen zuschauen« müssen, gibt aber nicht wieder, wie lustvoll Tarantino hier seine Liebe am Inszenieren ausstellt, wie geschickt er ganz präzise Pausen setzt, wie genau er die Lektionen des Kinos von Sergio Leone verinnerlicht hat. Wenn es einen Film in Cannes gab, der den »Inglourious Basterds« ganz nah stand, dann war es in der »Cannes Classics«-Reihe die restaurierte Fassung von Leones »Giù la testa« (»Todesmelodie«) von 1971, der eine Art Blaupause für die Balance aus Geschwätzigkeit und Innehalten abliefert. Anders als das Vorbild hegt Tarantino jedoch keine politischen Absichten. Der eine zitiert Mao und verarbeitet Mussolinis Schreckensherrschaft, der andere zitiert sich schräg durch die Filmgeschichte und fühlt sich historisch nur dem Kino selbst verpflichtet. Auf dessen Klaviatur spielt Tarantino fortwährend brillant: Wenn man nur genau hinsieht, dann wird man feststellen, dass es hier vor allem, bis zum feurigen Showdown, darum geht, Erwartungen konstant zu unterlaufen. Erst spät lernt man die Titelhelden kennen, einen Trupp jüdischer US-Soldaten, der es sich zur Aufgabe macht, ohne Gnade hinter den Feindeslinien Jagd auf deutsche Skalps zu machen. Sie erweisen sich allerdings als ein Haufen plumper Frat Boys, die statt auf eine Piñata auf die Schädel von Nazis eindreschen und Virtuosität nur dann erkennen lassen, wenn sie Überlebende mit Hakenkreuzen auf der Stirn brandmarken. Doch auch dann spielen sie nur eine untergeordnete Rolle in den folgenden Ereignissen. Eigentlich tauchen sie erst wieder zum Schluss auf, wenn der Film dem eigentümlichen Pas de deux zwischen Shosanna und Landa gehört. Brad Pitt ist als Star angekündigt, kommt aber auf kaum mehr als eine halbe Stunde Screentime – bei einer Laufzeit von 148 Minuten. Bridget von Hammersmark spielt ein falsches Spiel, ein britischer Soldat gibt sich als Deutscher aus, Frederick Zoller ist nicht so nett, wie er scheint. Zum Glück kann man sich wenigstens auf Hitler und Goebbels verlassen, die sind, was sie sind: schnarrende, spuckende Bösewichte in einem Film, der ebenso wenig Remake von »Ein Haufen verwegener Hunde« ist, wie er sich in allgemeine Vorstellungen fügt, was man unter einem Kriegsfilm zu verstehen hat. Weil er es sich ganz naiv und aufrichtig erlaubt, an die heilende Kraft des Kinos zu glauben. Und weil er Enzo G. Castellari, 71 Jahre alt, nach 15 Jahren Leinwandabsenz zu einem Comeback bewegt hat. Sein neuer Film heißt »Caribbean Basterds«. Die Schießereien, so hört man, seien ganz heißer Scheiß.

»Inglourious Basterds« *USA/D 2009*
Regie: Quentin Tarantino. Mit Christoph Waltz, Brad Pitt, Til Schweiger, Diane Kruger, Daniel Brühl, Mélanie Laurent u.a., 148 Min. (Universal Pictures), Start: 20. August

QUENTIN TARANTINO ODER DAS HYPERKINO DES FILM-ZITATORS

TEXT: RALF KRÄMER
ÖLPORTRÄT BRAD PITT: DANIEL WIESENFELD

Endlosdialoge, die ins Leere laufen. Grelle, aus den Covern von Groschenromanen entlaufene Figuren. Blutbäder von sadistischer Rohheit – Quentin Tarantinos Filme vereinen, was im Kino sonst schnell auf den Geist geht. Trotzdem ist er auch in seinem 17. Berufsjahr einer der populärsten Regisseure der Welt. Und wie es sich für jemanden gehört, dessen Kunst sich möglichst reizstarker Zeichen bedient, ist Tarantino mit seinem Kriegsfilm »Inglourious Basterds« nun bei den Nazis angelangt, die er zunächst monströs schillern lässt, um sie dann mit Nachdruck von der Leinwand zu feuern. In der Rückschau musste Tarantinos Karriere an diesen Punkt führen. Doch sein Hyperkino steckt fest in der filmhistorischen Sackgasse.

Man kann sich vorstellen, wie Quentin Tarantino einst zum ersten Mal Enzo G. Castellaris »Inglorious Bastards« in den VHS-Player geschoben und genossen haben mag – etwa so, wie er später in seinem eigenen Film »Jackie Brown« Samuel L. Jackson zu dem Werbe-Video »Chicks Who Love Guns« abfeiern ließ. Es gibt schließlich in beiden Fällen Frauen in Freibadstimmung zu sehen, deren Körper zu den Rhythmen selbstbedienter Schnellfeuergewehre erzittern. Aus aufgeklärter Sicht eine überaus dämliche Melange aus Sex und Gewalt, der man mit entsprechendem Willen vielleicht noch die Überführung der Amazonentraditionen ins Rambo-Zeitalter attestieren könnte – für Tarantino indes ist so was der reine Spaß, in seiner Liebe zum Pulp ist er die Unverschämtheit in Person. Weitere Schlüsselszene aus Castellaris B-Movie, das 1944 im besetzten Frankreich spielt: Ein Obersturmband-Nazi schreitet die gefangenen Deserteure ab und beginnt beim Amerikaner Buckner seine Predigt. »Sie sind deutscher Abstammung? Warum kämpfen Sie auf der falschen Seite? Weil Sie ein Bastard sind, wie alle Amerikaner! Ihr habt alle möglichen Rassen: Neger, Jude, Polen, Italiener, Iren.« Der Ser-

mon geht in Geschrei über. »Alle eure Frauen sind Huren! Ihr seid alle wie Kinder: Coca-Cola, Hollywood, chewing gum!« Er zählt die Marken der US-Popkultur auf wie Krankheiten, vor deren Ansteckung er selbst am meisten Angst hat. Er kreischt: »Stupid, cowardly bastards!« Hier definiert sich Naziland als Anti-Hollywood, lädt jemanden wie Tarantino förmlich zum Gegenschlag ein.

Herrenmenschen und deren Selbstdemontage, Positionierungen durch Posing tauchen in den Filmen Tarantinos immer wieder auf. Er hat keine Skrupel, sich der verführerischen Oberfläche der Nazis zu ergeben. Kein Wunder also, dass er sich für seinen eigenen, in Deutschland gedrehten Nazi-Kriegsfilm Castellaris »Inglorious Bastards« zum Vorbild nimmt, zumindest dem Namen und einigen Grundelementen nach.

Quentin Tarantino – dieser Name ist längst zum Synonym für sein eigenes Genre, ein eigenes Universum geworden. Der Zauber, der dabei von Tarantinos Person ausgeht, ist weniger der des Wunderknaben, der es aus einfachen Verhältnissen an die Weltspitze schaffte, sondern besteht in erster Linie aus jenem Glanz, den seine Leinwandfiguren auf ihn zurückwerfen. Sein Werdegang ist demgegenüber zu einem eigenen Klischee geworden, das Biografen in den stets gleichen Stationen möglichst knapp abhandeln: 16-jährige Mutter benennt ihren Sohn entweder nach einer Figur aus der TV-Serie »Gunsmoke« oder aus einem Faulkner-Roman. Als der Kleine zwei Jahre alt ist, ziehen sie von Knoxville, Tennessee, nach Los Angeles, leben dort mit einem wenig erfolgreichen Musiker zusammen. Mutter und Kind gehen oft ins Kino. Quentin soll als Fünfjähriger »Carnal Knowledge« gesehen haben, mit neun »The Wild Bunch«. Popmusik aus dem Radio (Rock'n'Roll, Surf, Tex-Mex, Soul, kein Hippie- oder Art-rock-Kram), Comics und Krimis zählen zu seinen weiteren Lebensmitteln. Schulabbruch und Schauspielschule mit 17, ein folgenloses Engagement in der Rentnerinnen-Sitcom »Golden Girls« (als Elvis-Double), mit 23 Anstellung in der Videothek Video Archives. Erste Drehbücher, ein erster, unvollendeter Filmversuch. Nach Jahren wird endlich »True Romance« verkauft, später von Tony Scott verfilmt, mit dem Minimalerlös von 30.000 Dollar macht Tarantino sich an sein ›richtiges‹ Debüt. Er ist 28 Jahre alt.

Weil an diesem Punkt jener Rest beginnt, den man Filmgeschichte nennt, fasst man sie am besten zusammen. Als Vorbild dient uns hier eine Ausstellung, die Anfang des Jahres

»RESERVOIR DOGS«

SHE FEELS PAIN – IT SHOULDN'T HURT, HER PUSSY SHOULD BE BUBBLE YUM™ BY NOW

in den Berliner Kunst-Werken unter dem programmatischen Titel »Vorspannkino« lief. Sie gewann die Essenz des Kinos aus einer Collage aus Titelsequenzen (unter ihnen auch jene von »Kill Bill« und »Death Proof«). Ähnlich lässt sich auch Tarantinos Hauptwerk fragmentarisch ins Gedächtnis rufen. Nebenprojekte, Kurzfilm, Serien-Episode, Gastregien, Schauspielerjobs und von anderen verfilmte Drehbücher außer Acht lassend, konzentrieren wir uns auf die großen Fünf, lassen Revue passieren, was jeweils in der Popsong-Länge von drei Minuten zu Beginn und am Schluss geschieht, in jenen Momenten, die fürs Video-Publikum gemeinhin übers Dranbleiben und Wiedersehenwollen entscheiden.

»Reservoir Dogs« (1992) beginnt mit Männern in schwarzen Anzügen. Mafia-Atmosphäre. Sie sitzen im Restaurant, rauchen, trinken. Einer von ihnen, wir werden ihn später als Mr. Brown kennenlernen, doziert über die Sexgeschichte in Madonnas »Like a Virgin«: »Serious dick action. She feels pain. It shouldn't hurt, her pussy should be Bubble Yum™ by now. But the pain is reminding a fuck machine what it was like to be a virgin.«

Tarantino spielt Mr. Brown selbst. Mit Chuzpe reißt der Debütant den ersten Monolog an sich, mit seiner fast zu hohen, fast zu aufdringlichen Diktion, während Harvey Keitel und Michael Madsen zunächst kaum mehr als staunen dürfen. Ganz ähnlich dürfte Tarantino diese Stars auch erst für sich und seinen Film gewonnen haben. Gut 85 Minuten später hat in einer Lagerhalle ein Gemetzel stattgefunden. Fast alle sind tot, vor die Hunde gegangen, im gegenseitigen Misstrauen. Als Mr. White robbt Harvey Keitel zum sterbenden Mr. Orange (Eric Roth), hält ihn im Arm. Der bittet um Absolution, gesteht: »I'm a cop. Sorry«. Keitel hat einen seiner unnachahmlichen Momente, implodiert in Tränen. Im Off stürmen die Cops die Halle. Mr. Orange richtet den Verräter und wird selbst durchsiebt.

»Reservoir Dogs« schwächelt beim wiederholten Sehen. Doch seinem Mangel an Spannung steht immer noch seine physische Gewalt und die Freiheit entgegen, die sich Tarantino im Spiel mit Genreregeln nimmt. Er erzählt, deutlich inspiriert von Stanley Kubricks Frühwerk »The Killing«, einen klassischen ›Heist‹-Plot: Ein Raubzug wird vorbereitet, durchgeführt, und am Ende bringen sich die Täter selbst um den Lohn ihrer Arbeit. Doch der Raub wird nicht gezeigt, Rückblenden brechen die lineare Struktur auf, bringen etwas Licht in das düstere Gemetzel des Finales. Nahezu komplett zu Tage treten Tarantinos Themen

und Vorlieben: Coolness, die Zelebrierung von Pop, Verrat, Rache, Kunstblut im Übermaß und seine durch keine Synchronisation der Welt zu ersetzende Pulp-Poetry.

Noch während der Dreharbeiten von »Reservoir Dogs« zahlt Danny De Vitos Produktionsfirma eine knappe halbe Million für die Entwicklung von »Pulp Fiction«, für den Tarantino 1994 in Cannes die goldene Palme überreicht bekommt. Auf dem Weg zur Bühne hält der neue Star den vereinzelt buhenden Kritikern seinen gereckten Mittelfinger entgegen. Eine pubertäre Geste für die Ewigkeit.

Es beginnt Weiß auf Schwarz, mit einem Eintrag aus dem American Heritage Dictionary: »pulp. 1. A soft, moist, shapeless mass of matter. 2. A magazine or book containing lurid subject matter and being characteristically printed on rough, unfinished paper.« Dann, noch gar nicht so ›schockierend, widerlich, reißerisch, grell oder schmutzig‹, wie die Wörterbücher ›lurid‹ übersetzen: Pumpkin (Tim Roth) und Honey Bunny (Amanda Plummer) sitzen im Diner, plaudern wie Verliebte, bis sie, ohne ihre Lautstärke auch nur im Geringsten zu drosseln, ihren nächsten Überfall planen. Sie springen auf, ziehen ihre Pistolen. It's lurid time. Er ruft höflich: »Keine Panik, das ist ein Überfall«, sie holt rhetorisch tiefer aus und droht, jedem der stinkenden Schwänze, die sich rühren würden, die Eier einzeln abzuschießen. (Zurückhaltung kennen Frauen bei Tarantino eigentlich nur, wenn sie ihnen nützt). Weit über zwei Stunden später, im selben Diner, beendet der Auftragskiller Jules (Samuel L. Jackson) den Überfall, indem er Pumpkin seine Knarre vors Gesicht hält und aus dem Alten Testament Hesekiel 25, 17 zitiert. Er schließt mit der Erkenntnis: »Ich bin die Tyrannei der bösen Männer, aber ich tu mein Bestes, um der Hirte zu sein.« Er lässt die Waffe sinken und Pumpkin und Honey Boney von dannen ziehen. Jules Partner Vince (John Travolta) betritt die Szenerie. Beide verlassen das Diner, aber nicht, ohne kurz vor der Tür noch einmal inne zu halten, und sich – nur für die Kamera – synchron die Knarren in die Gummizüge ihrer Sporthosen zu stecken. Der Style, die Zuspitzung des Genrekinos mit Mitteln der Comedy, das archaische Wertesystem aus Gut und Böse, Nazi und Deserteur, im Streit mit sich selbst – alles steckt schon in diesem Anfang und Ende. In den Episoden dazwischen wird es lediglich variiert, drastisch zugespitzt, sie machen »Pulp Fiction« zu einer ungeheuer cleveren Nummernrevue – im Detail unvergesslich, im Ganzen überflüssig. Mittendrin Vinces magischer Tanz zu Chuck Berrys Teenage-Wedding-Hymne »You Never Can Tell«. Seine mindestens ebenbürtige Partnerin: Uma Thurman, die mit ihrem Regisseur schon in den Drehpausen erste Ideen zu »Kill Bill« entwickelt.

»DEATH PROOF«

ES INTERESSIERT NICHT, WARUM JEMAND ETWAS TUT – ES ZÄHLT NUR DAS ›WAS‹ UND DAS ›WIE‹

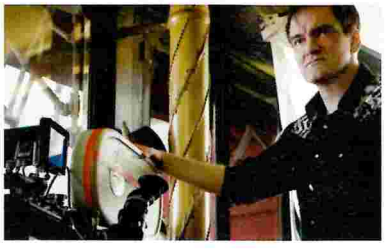
Aber zunächst trennen sich die Wege wieder, Tarantino arbeitet bereits an »Inglourious Basterds« und legt 1997 einen Film vor, der so überrascht, als würde man von einem Freund, der einen jahrelang nur mit Witzen unterhalten hat, plötzlich eine ernste Liebeserklärung bekommen. »Jackie Brown«, für und mit Pam Grier, Tarantinos Heldin des Blaxploitation-Kinos, folgt zunächst der Titelfigur, der würdevollsten Stewardess der Welt, auf ihrem Weg zur Arbeit. Schnitt auf die Fernsehcouch, wo sich Samuel L. Jackson als Waffenschieber Ordell die bereits erwähnten »Chicks Who Love Guns« gönnt. Weit über zwei Stunden später küssen sich Jackie Brown und Max Cherry (Robert Forster) zum ersten, gleich danach zum letzten Mal. Die Kamera ist nahe dran, unbewegt. Max bleibt seinem Job im Kautionsbüro treu, verschwindet seufzend in der Unschärfe. Jackie macht sich auf den Weg, mit dem Geld, das sie gemeinsam Ordell abluchsten, allein in die Freiheit. Sie sitzt am Steuer, die Kamera sieht ihr unbewegt ins Gesicht. Sie stimmt lautlos in den Song aus dem Radio ein: »Across 110th Street« von Bobby Womack. »You can find it all in the street.« Ein souveräner, zärtlicher Film, nach einem Roman von Elmore Leonard, mit dem Tarantino beweist, dass er die Waage zwischen Pulp und wahrem Drama jederzeit halten kann, wenn er nur will.

Sechs Jahre später das Opus Magnum. Zwei Teile, ein Film. »Kill Bill« besteigt sofort den schmalen Grat, den er nicht verlassen wird: zwischen popkulturellen und archaischen Mustern. »Rache ist ein Gericht, das am besten kalt serviert wird«, steht da auf der Leinwand. Einblendung in Klammern: »Altes klingonisches Sprichwort«. Dann schießt ein Unsichtbarer der zerschundenen, auf dem Boden liegenden Braut in den Kopf. »Bill, it's your baby«, sind ihre letzten Worte. Einen Vorspann und Nancy Sinatras »Bang Bang« später, bearbeitet die auferstandene Braut, eine blonde, blauäugige Kampfmaschine, die erste von Bills Komplizinnen samt Einfamilienhauseinrichtung, mit ausgefeiltem Kampfsport. Über vier Stunden Rache später hält die Braut ein letztes Mal Bills Hand. Gerade hat sie ihn mit der tödlichen, bemerkenswert unspektakulären ›Five Point Palm Exploding Heart Technique‹ erledigt. Spaghettiwestern-Pauken und Chöre. Er geht ein paar Schritte über den Rasen, bricht zusammen. Die Braut bringt ihre Tochter B.B. nach Hause, wo die

Kleine Cartoons im TV gucken darf, während Mama auf dem Badezimmerboden in Trauer und Triumph mit den Tränen kämpft, B.B.s Stofflöwen im Arm. Dann setzt sich die Mutter, die einmal die Braut war, gefasst zu ihrer Tochter, hält sie im Arm, sie strahlen dem TV entgegen. Schwarzbild. Einblendung: »The Lioness has rejoined her cub. And all is right in the jungle.«

An die hundert verschiedene Filmtitel, die für »Kill Bill« als Querverweise und Inspirationsquellen gedient haben sollen, zählt die stets empfehlenswerte Filmzeitschrift »Steadycam« in ihrer Tarantino-Nummer auf. Das heißt zum einen, dass kein anderer Berufsstand zuletzt von Tarantino so profitierte, wie der des Filmwissenschaftlers. Zum anderen erinnert das an die letzte Spex, in der Greil Marcus Bob Dylans Arbeitsweise der Aneignung von Songs aus der amerikanischen Tradition als »Fortschreibunng einer alten, unbewussten Geschichte« analysiert. Nichts anderes passiert mit den Filmen Europas, der USA und ganz besonders des asiatischen Kinos in der Verarbeitungsmaschine Quentin Tarantino, sprich: in seinem Kopf. Das dort Versammelte setzt der Autor Tarantino neu zusammen, gibt dem Medium so die Liebe zurück, die er als Kind durch das Kino erfahren hat. Er legt seine Quellen offen, propagiert seine Favoriten leidenschaftlich und zögert nicht, ganz wie Dylan, das Beste vom Besten, ganz nach seinem Geschmack zusammen zu klauen, neu zu kompilieren und als eigenes Werk zu deklarieren (Man beachte die leicht veränderte Schreibweise von Tarantinos »Inglourious Basterds« im Vergleich zum Original). Liebe und Diebstahl, einmal mehr. Allerdings bezieht sich Tarantino eben nicht nur auf Songs, sondern auf das komplexe Geflecht durchgestylter, in jedem Bereich der Realität enthobener Überwältigungsprodukte, die der Wahrnehmung kaum Platz zum Luftholen lassen. Nochmal gefiltert und konzentriert verweisen Tarantinos Filme als Hyperkino daher selten auf mehr, als sich selbst, was er mit seiner handwerklichen Brillanz und seinem fantasiereichen Spieltrieb meistens sehr gut zu kaschieren weiß. Seinen zahllosen Epigonen und Trittbrettfahrern zerbröselt Tarantinos vermeintlich simple Sample-Methode aber zwischen den weniger begabten Fingern. Weiter als bei »Kill Bill« kann Zitatkino nicht getrieben werden. Seinen Gesten nach ist dies Tarantinos stärkster, in seiner Redundanz sein schwächster Film. Das Kino der Zukunft endet hier in der Sackgasse.

Schon in den wenigen in diesem Text in Erinnerung gerufenen Bruchstücken seiner Filme werden nicht nur die Qualitäten Tarantinos offenkundig. Ja, er neigt zur Geschwätzigkeit, wirkt selbstverliebt und in seiner exzessiven Ausstellung von Gewalt bisweilen ärgerlich naiv. In dem Interviewbuch »La leçon de cinema de François Truffaut« heißt es: »Wer einen Film macht, hat eine gewisse Macht. Wann beginnt man, diese Macht zu missbrauchen? Um das zu vermeiden, stellt man sich gewisse Fairness-Regeln auf. Wenn man es schafft, einer Ohrfeige in einem Film genügend Kraft zu verleihen, erspart man sich



GEFILTERT UND KONZENTRIERT VERWEISEN TARANTINOS FILME ALS HYPERKINO SELTEN AUF MEHR ALS AUF SICH SELBST

die Szenen, in denen sich Leute Fußtritte in den Bauch verabreichen.« Und Truffaut schließt mit den Worten: »Ich für meinen Teil gebe mir immer Mühe, dem Subtilen Kraft zu verleihen, anstatt das Krasse zu banalisieren.« Im Pulp hat Tarantino sein Werkzeug für Letzteres gefunden, und er genießt seine Macht in vollen Zügen. Truffauts »Die Braut trug Schwarz«, ein Film, der auffällige Ähnlichkeiten mit »Kill Bill« aufweist, bringt der deutsche Verleih nun mit dem Werbehinweis »Die legendäre Vorlage zu Tarantinos Kill Bill« heraus. Tarantino, der Godard begreiflicherweise stets Truffaut vorzog, bestreitet, »Die Braut trug Schwarz« je gesehen zu haben.

Bleiben die letzten zwei mal drei Minuten – aus »Death Proof«. Der galt 2007 vielen als Enttäuschung, ist tatsächlich aber der konsequenteste Tarantino-Film, ein an Roger Cormans B-Movies orientiertes Fanprojekt, durchdesignt bis hin zur künstlichen Patina auf den Filmbildern. Es beginnt in Austin, durch das drei Frauen ihren Ford Mustang lenken. Es gibt Girls' talk über Jungs und Gras, sie zicken ein wenig, planen den gemeinsamen Abend. Nichts weiter. Ein tiefenentspannter Einstieg, konträr zur klassischen Hollywood-Dramaturgie. Man könnte das für einen Anflug von Arroganz beim mittlerweile hypererfolgreichen Meister halten, wenn er nicht schon »Reservoir Dogs« ganz ähnlich begonnen hätte. Und hier wie dort lösen sich Tarantinos scheinbar selbstgenügsame Dialoge am Ende doch hoch funktional auf, als smoothe Charakterzeichnungen und dramaturgisch klug gesetzte Stille, die dem wann auch immer folgenden Sturm erst seine naturkatastrophenartige Wucht verleiht. Etwa hundert Minuten später: Stuntman Mike (Kurt Russell), der die drei Girls mit seinem Wagen lustvoll in Stücke gerissen hat, wird von einer zweiten Girlgroup zu Tode gehetzt. »Scheiße!«, entfährt es ihm, tatsächlich in der Nazisprache Deutsch. Wenig später landet sein Dodge Charger gerammt im Graben. Die Rächerinnen Zoe Bell, Tracie und Abernathy zerren den wimmernden Killer/Nazi/Das Böse aus dem Wrack in ihre Mitte, bearbeiten ihn abwechselnd mit Hieben und Kicks. Mike taumelt, Blut spritzt. Dann noch ein Tritt von Zoe aus der Drehung. Mike geht zu Boden, nach dreißig Sekunden saftiger Folter. Fanfare. Die Mädels recken die Arme triumphierend in die Höhe. ›The End‹ erscheint aus der Mitte. Schwarzbild. Gelbe Schrift: ›Written and Directed by Quentin Tarantino.‹ Der Song kommt, »Mr. Chick Habit« von Gainsbourg, interpretiert von April March. Aber es geht noch mal zurück zum letzten Bild, der Jubel ist vorbei. Und Abby hebt ihren bestiefelten Fuß, wir sehen ihn kurz aus der ohnmächtigen Perspektive des fast Toten, zurück in die Totale, und ihr Absatz zerschmettert Mikes Schädel. Wer hätte gedacht, dass man nach allem, was bis dahin, in 17 Jahren Tarantino, zu sehen gewesen war, noch einmal so schockiert? Das Krasse ist banalisiert. Das Adrenalin bleibt oben. In diesem Universum zählt keine Psychologie. Es interessiert nicht, warum jemand etwas tut. Es zählt nur das ›Was‹ und das ›Wie‹. Die Titel rollen. April March singt weiter: »A girl's not a tonic or a pill«. And all is right in Tarantino-Land.

http://www.spex.de/
MUSIK FILM KUNST BUCH MODE VIDEOS BLOGS 2.0
AB JETZT – SPEX AUCH IM INTERNET

MEER KAN NIET, MINDER MAG NIET.

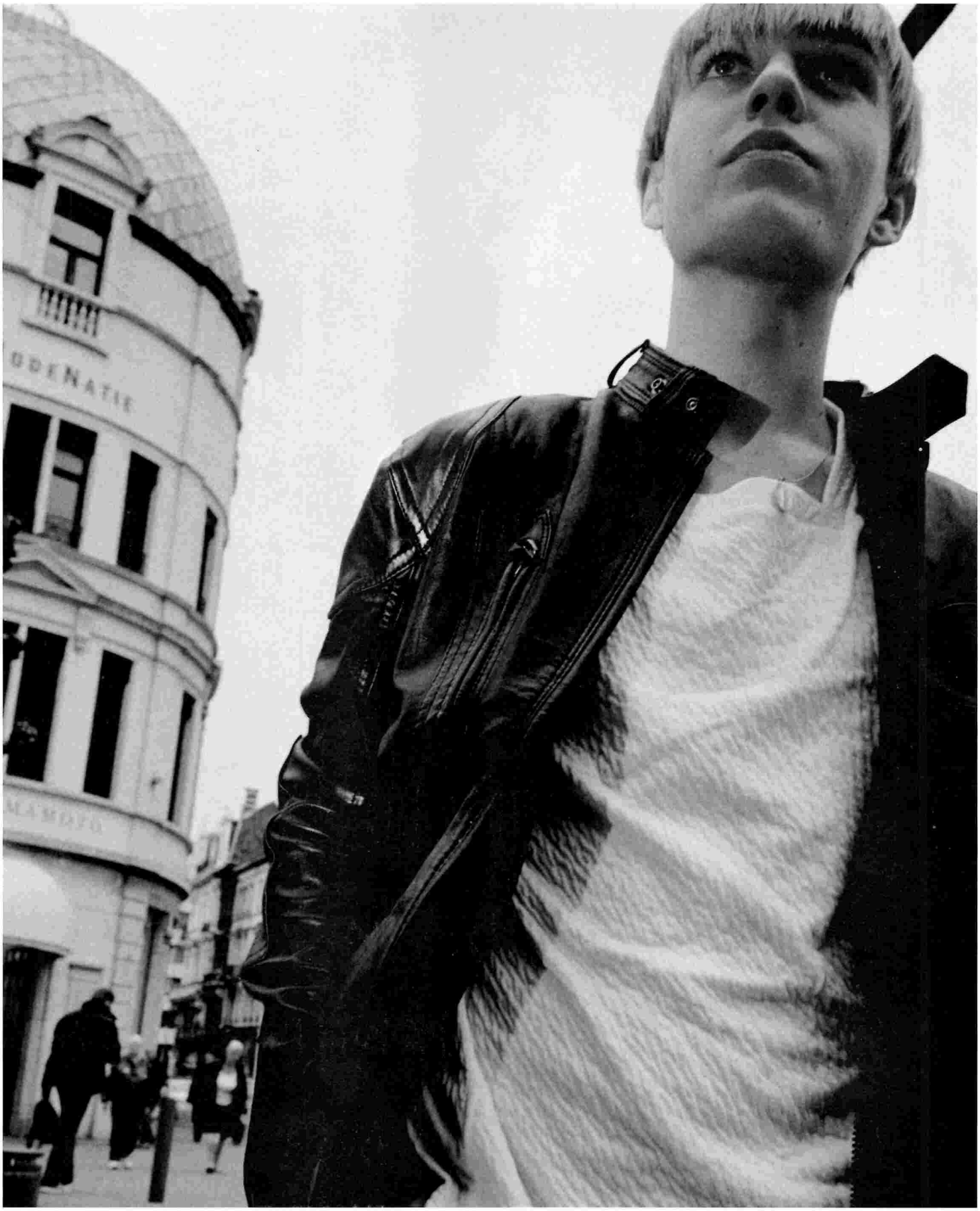
DIESE SEITE

PHILLIP Sakko — *Holland Esquire*
Pulli — *RAF by Raf Simons* Hut — *Paul Smith*

RECHTE SEITE, *»FLUSS SCHLEDE«*

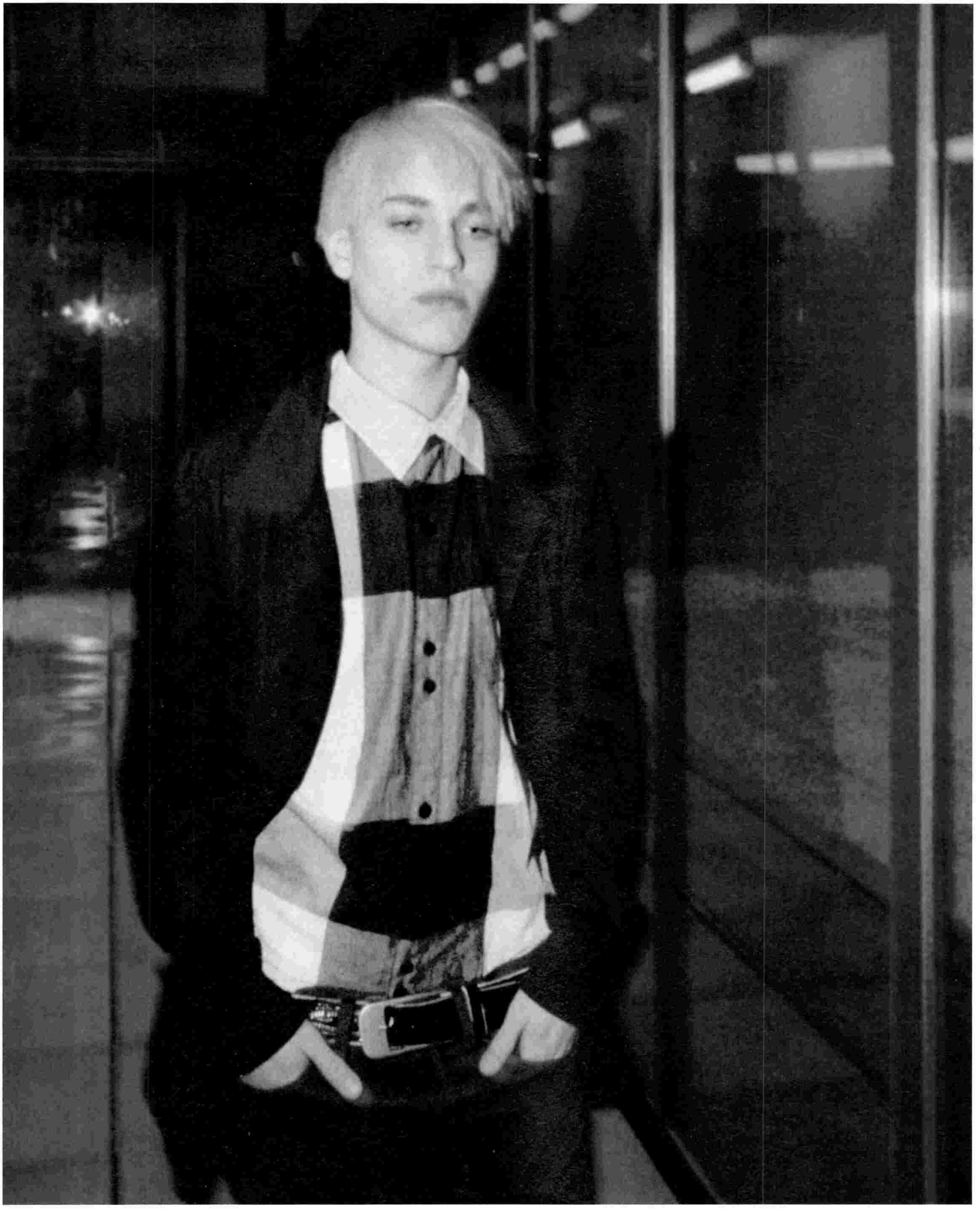
MICH Jacke — *Stone Island*
Shirt — *Butterflysoulfire* Hose — *Café Costume*

ANTWERPEN



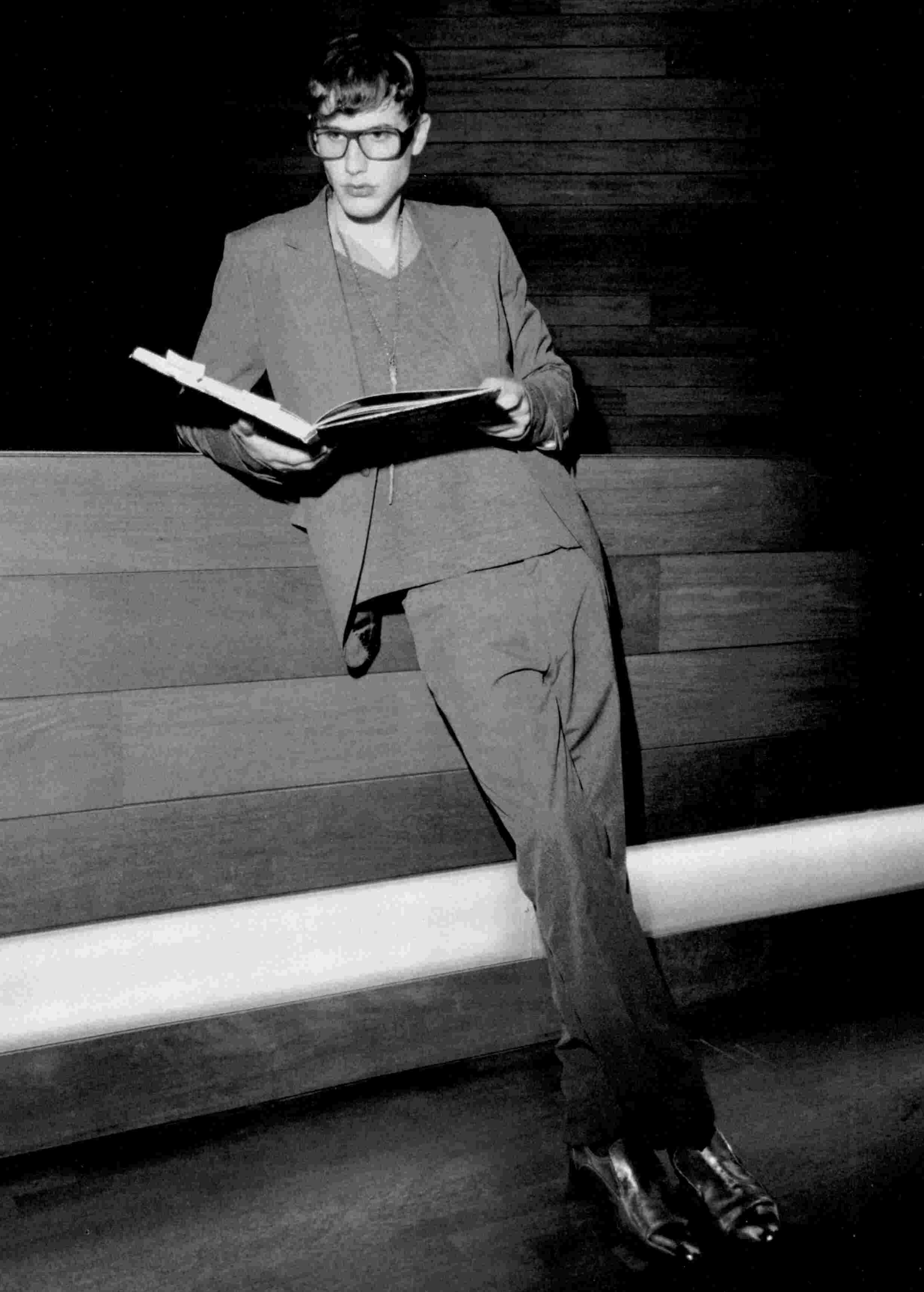
LINKE SEITE, *»BOURLA THEATER«*
ESTHER Hosenrock — *Levi's*
Bluse — *Marlene Birger* Schuhe — *Atmosphere*

DIESE SEITE, *»MODE NATIE«*
PHILLIP Lederjacke — *Levi's*
Shirt — *RAF by Raf Simons*



DIESE SEITE, *»MODEMUSEUM«*
PHILLIP Hemd — *Bench*
Jacke — *Y3* Hose — *RAF by Raf Simons*

RECHTE SEITE, *»MODEMUSEUM«*
MICH Anzug — *Café Costume* Schuhe — *Sand*
Shirt — *We Are Replay* Kette — *Atelier11* Brille — *Freudenhaus*



LINKE SEITE, *»GROTE MARKT«*

ESTHER Shirt — *Markus Lupfer*
Rock — *Y3* Mütze — *Sigi* Schuhe — *Zara*

DIESE SEITE, *»FLANDERS FASHION INSTITUTE«*

DENNIS Polo — *Lacoste* Jacke — *A.P.C.*
Hose — *FPPO* Schuhe — *K-Swiss* Brille — *Freudenhaus*

LENA Hose — *Markus Lupfer*
Shirt — *Nike* Schuhe — *Vintage*

KATY Kleid — *Butterflysoulfire*
Kette — *Atelier11*

PHILLIP Hemd — *A.P.C.* Jeans — *Levi's*
Cardigan — *Carhartt* Schuhe — *Sand*

NIEMAND KONNTE IHRE NAMEN AUSSPRECHEN

Von Kaat Debo, Direktorin des MoMu (ModeMuseum Provincie Antwerpen, ModeNatie), Protokoll: Wibke Wetzker

Antwerpen ist eine kleine Stadt, aber an der Dichte der Boutiquen, Designer-Shops und Flagship-Stores erkennt man schnell, dass es eine Modestadt ist. Doch obwohl Antwerpens Profil immer internationaler wird, stehen über einem Großteil der Läden noch flämische Namen. Der Stil der Modeschule Antwerpen lässt sich schwer zusammenfassen, denn hier wird sehr viel Wert auf Individualität gelegt. Man kann den klassischen Stil von Dries van Noten einfach nicht mit den futuristischen Entwürfen Walter van Beirendoncks vergleichen. Was viele Designer (van Beirendonck mal ausgeklammert) verbindet, ist eine Balance zwischen Kreativität und Realitätssinn. Mode aus Antwerpen ist tragbar und konzeptuell, und sie wird innerhalb der Stadt mit einem gewissen Pragmatismus als wirtschaftlicher Faktor betrachtet. Da ist Antwerpen recht bodenständig. Anders als in London und New York lösen die Fashionshows hier keinen Starrummel aus und es gibt auch keine rauschenden Partys. Die Designer selbst bewegen sich auch nicht im Rampenlicht, sind keine Ikonen wie Lagerfeld. Das mag daran liegen, dass Antwerpen eine so junge Modestadt ist.

Bevor belgisches Design in den achtziger Jahren begann, eine nationale Identität zu entwickeln, war Paris die Königin unter den Modestädten. Haute-Couture-Häuser aus Brüssel kopierten traditionellerweise die Kreationen von Chanel und Dior, anstatt eine eigene Richtung einzuschlagen. In den Siebzigern änderte sich das. Antwerpen verfügte damals über eine lebhafte Kunst- und Musikszene, Joseph Beuys stellte in der Galerie Wide White Space aus, Chet Baker spielte in Bars und Cafés. Junge Designstudenten griffen diesen Impuls auf und formulierten ihn in eine Vision von avantgardistischer Mode um, die gegen den Zeitgeist von Thierry Mugler und Jean-Paul Gaultier rebellierte. Unterstützt wurden sie dabei finanziell vom Staat, denn der belgischen Textilindustrie ging es schlecht und die Regierung versuchte, das Gewerbe neu zu beleben.

Von dieser Förderung profitierten auch die sogenannten ›Antwerp Six‹: Walter Van Beirendonck, Ann Demeulemeester, Dries van Noten, Dirk Van Saene, Dirk Bikkembergs und Marina Yee. Der Gruppenname dieser sechs bis heute maßgeblichen belgischen Designer wurde von britischen Journalisten erdacht, als die damaligen Novizen 1988 zur Fashion Fair London gemeinsam im Kleinbus anreisten und niemand ihre Namen richtig aussprechen konnte. Inzwischen wächst nach Raf Simons, Veronique Branquinho und Bernhard Wilhelm eine dritte Generation belgischer Designer heran. Aber die Zeiten sind härter geworden: Wer nicht direkt erfolgreich ins Geschäft einsteigt, hat verloren. Talentierten Nachwuchs gibt es aber genug, z.B. Gunhyo Kim. Der Südkoreaner lehnte seine Männerkollektion von vergangenem Jahr an die Kleidungstradition der jüdischen Gemeinde von Antwerpen an: Mode, die eine Idee verkörpert, die eng mit der Identität der Stadt verbunden ist, das ist bis heute typisch für Antwerpen.

Fotograf — *Christoph Voy*
Styling — *Alexandra Heckel* Assistentin — *Esther Silex* Konzept und Organisation — *Alexandra Heckel , Christoph Voy*
Models — *Dennis, Phillip Jondo, Esther, Lena, Katy, Mich* Ressortleitung Mode — *Joerg Sauer*
Dank an oona pr / www.oona.be, modemuseum / www.momu.be, flanders fashion institute / www.ffi.be und die Stadt Antwerpen

»SANKT ANNA TUNNEL«

PHILLIP Jacke — *K-Swiss* Hose — *Y3*
Armband — *Atelier11*

MODE-INTERVIEW: *USLU AIRLINES*

»Das alles hat mit Religion nicht viel zu tun...«

Ohne Make-up keine Mode. Feride Uslu ist eine der gefragtesten Visagistinnen Deutschlands, sie hat Björk für deren »Volta«-Cover geschminkt, und Peaches für ihr »More«-Video. Zudem arbeitet sie regelmäßig mit Designern wie Bernhard Willhelm oder Henrik Vibskov für deren avantgardistische Präsentationen zusammen. Am bekanntesten ist Uslu jedoch für ein Airbrush-Make-up-System, das sie gemeinsam mit ihrem Geschäftspartner Jan Mihm entwickelt hat und das in spacigem Design unter dem Labelnamen Uslu Airlines seit sechs Jahren in führenden Modeshops der Welt verkauft wird. Mögen sich die anderen ihre Gesichter doch weiter mit fetter Tubenschminke zuspachteln, das Geheimnis von Uslu Airlines ist der fließend gesprühte Übergang. In ihrem Loftbüro hoch über Berlin-Mitte sprechen Uslu und Mihm über die Kosmetik der Zukunft, Entwicklergeist, Pancake-Gesichter im HDTV, türkische Kopftücher und ihre allerneueste Geschäftsidee: Nagellack für DJs.

INTERVIEW: JAN KEDVES **FOTOS:** MARTIN EBERLE

Nagellack für DJs? Meinen Sie das ernst?

Feride Uslu: Ist doch eine super Idee! Vier DJ-Nagellacke in verschiedenen Farben gibt es schon, bald kommen noch sechs weitere dazu. Macht insgesamt zehn Farben – theoretisch kann man also bald an jedem Finger einen anderen DJ tragen.

Bizarr.

Feride: Die vier Farben, die es schon gibt, sind von Fetisch, Headman, Busy P., dem Chef von Ed Banger Records, und den Rollerboys, einem DJ-Team aus Schweden.

Jan Mihm: Mit diesen DJs sind wir persönlich befreundet. Sie haben uns eine Farbe vorgeschlagen und den Namen für ihren Lack ausgewählt. Produktnamen bestehen bei Uslu Airlines immer aus Airport-Codes, also aus drei Buchstaben.

Feride: Der Nagellack der Rollerboys, ein zartes Lila, heißt zum Beispiel »JMK«, das ist der Airport-Code von Mykonos. Die beiden Rollerboys stehen eben total auf Gay Disco.

Jan: Busy P. hingegen hat sich für seinen neongelben, im Dunkeln phosphoreszierenden Lack das Kürzel »PSG« ausgesucht. Der Flughafen PSG ist irgendwo in Alaska. Wichtiger ist aber, dass PSG auch für den Fußballclub Paris Saint Germain steht. Busy P. ist ein richtiger Boheme-Hooligan.

Und wer soll diese auffälligen Nagellacke nun tragen?

Feride: Na die DJs! Die Rollerboys sind, was das angeht, zum Beispiel typische Skandinavier. Jungs aus Schweden oder Dänemark stylen sich ja bekanntlich gerne so, als seien sie gerade in Mailand vom Laufsteg abgebogen. Nagellack gehört für die einfach dazu. Es wird ohnehin bald zum Alltag gehören, dass Männer Nagellack tragen, da bin ich mir ganz sicher

Jan: In der Berliner Antifa-Szene sieht man zum Beispiel schon häufig roten und schwarzen Nagellack in Kombination, auch an Jungshänden. Für uns sind die DJ-Nagellacke ein Mittel zum Zweck, den Lack auch an modebewusste heterosexuelle Männer zu verkaufen.

Die DJs sind also Werbeträger?

Jan: Weil sie modebewusst sind! Die DJs, mit denen wir die ersten vier Farben entwickelt haben, sind jeder für sich Fashion Victims, sie sind alle straight, sie sind auch alle ein bisschen Macho. Im Club kennt man sie als Alphatiere – sie schmeißen die Party, trinken die ganze Nacht umsonst, während die Groupies um sie herumspringen.

Feride: Das Ganze hat auch einen praktischen Aspekt: Wenn man jetzt Fotos von einer Party sieht, bei der allen Leuten die Fingernägel leuchten, weiß der Kenner sofort: Das ist die Party von Busy P.!

Werden sich sogenannte ›Alpha-Männer‹ bald vielleicht nicht mehr nur die Nägel lackieren, sondern auch schminken?

Feride: Bestimmt! Ich merke immer wieder, dass Männer dem Thema Make-up gegenüber gar nicht so abgeneigt sind. Zum Beispiel, wenn ich als Visagistin für redaktionelle Fotoshootings Musiker und Bands sprühe. Ich mache das immer mit dem Airbrush-

Gerät, das wir mit Uslu Airlines entwickelt haben. Damit sieht man gar nicht geschminkt aus, sondern einfach nur aufgeräumt und gesund. Die Hautstruktur bleibt erhalten, aber geplatzte Äderchen, Rötungen und andere kleine Unreinheiten werden kaschiert. Männer finden das toll.

Warum Airbrush?

Feride: Die Airbrush-Auftragetechnik erzielt einen viel ebenmäßigeren Look, als er sich mit Pinseln oder Schwämmchen erzielen lässt. Wenn man einen Lackschaden am Auto hat, schmiert man da ja auch nicht mit dem Finger Lack rein. Man sprüht – damit die Übergänge fließend weich werden. Genauso funktioniert es auf der Haut. Im Grunde ist unser Gerät auch ein ganz normales Airbrush-Gerät, wie man es aus der Autolackiererei kennt – mit dem Unterschied, dass es viel kompakter und leichter zu transportieren ist.

Der Make-up-Markt wird weltweit beherrscht von Multi-Milliarden-Dollar-Corporations. Wie setzt man sich in den Kopf, sich zu zweit mit einem eigenen Label dazwischenzudrängen? Und dafür sogar ein eigenes Gerät bis zur Marktreife zu entwickeln?

Feride: Noch eine neue Make-up-Linie brauchte die Welt tatsächlich nicht – aber ein Airbrush-System für zu Hause, das gab es vorher noch nicht. Vor neun Jahren haben wir erkannt, dass das unsere Marktlücke ist.

Jan: Anfangs waren wir vielleicht noch ein bisschen naiv. Wir dachten: Fünf oder sechs Monate, dann steht das Gerät in den Regalen. Recherche und Entwicklung haben dann knapp drei Jahre gedauert. Die ersten zweihundert Geräte, die wir verkauft haben, waren im Grunde funktionierende Prototypen. Zu Hause auf unserem Küchentisch habe ich sie eigenhändig zusammengeklebt.

Feride: Große Kosmetikkonzerne wie Estée Lauder, Shiseido, Procter & Gamble, L'Oreal oder Avon würden natürlich niemals so arbeiten. Die fangen erst ab Stückzahlen von etwa 50.000 überhaupt zu rechnen an.

Jan: Wir hatten aber kein Riesenbudget, und deswegen war anfangs alles ein bisschen Trial and Error. Wir lebten damals in New York und suchten überall nach technischen Bauteilen. In unserem Gerät stecken nun Komponenten aus der Medizintechnologie – die sind sehr teuer, aber auch sehr zuverlässig.

Feride: Diese Technologiekomponenten sind es vor allem, die Männer an unserem System auch sehr faszinieren.

Sie meinen, Männer finden bei Ihnen auch über eine typisch maskuline Technikbegeisterung Zugang zum Thema Make-up?

Jan: Genau, denn dieser technische Aspekt ist etwas, womit sie sich abgrenzen können. Klassisches Make-up ist ja weiblich besetzt, deswegen haben Männer in diesem Punkt Berührungsängste. Mit unserem Kompressor gibt es aber plötzlich ein kosmetisches Produkt, das Männer nicht von ihrer Schwester, Mutter oder Cousine kennen und das nichts mit den üblichen Produkten – Lippenstift, Puderdose oder Lidschatten – zu tun hat. Schaut man unser Gerät an, weiß man erst gar nicht: Ist das jetzt etwas für »Sex and the City« oder könnte das auch Bruce Springsteen benutzen?

Wie kommen Sie auf Bruce Springsteen?

Jan: Das Einzige, was wir verraten dürfen, ist, dass Patti Scialfa unser Gerät benutzt, Bruce Springsteens Ehefrau.

Feride: Es kann also sein, dass Bruce Springsteen selbst es gar nicht mehr benutzt.

Jan: So oder so: Unser Gerät bietet allen Männern, die sich schminken möchten, die Freiheit und die Möglichkeit, das zu tun, ohne sich dabei weiblich oder schwul oder wie eine Drag Queen vorzukommen.

Der Erfolg einer Idee misst sich daran, wie oft sie kopiert wird. Gibt es Firmen, die Ihr Airbrush-Konzept schon nachmachen?

Feride: Allerdings. Mac Cosmetics haben vor kurzem zum Beispiel ein eigenes Airbrush-Gerät herausgebracht – es enthält jedoch einen ganz normalen Airbrush-Kompressor, wie man ihn in jedem Autozubehörladen kaufen kann. Das fertige Gerät kostet 450 Euro, ist also etwa 100 Euro billiger als unseres – dafür ist es fünf Kilo schwer.

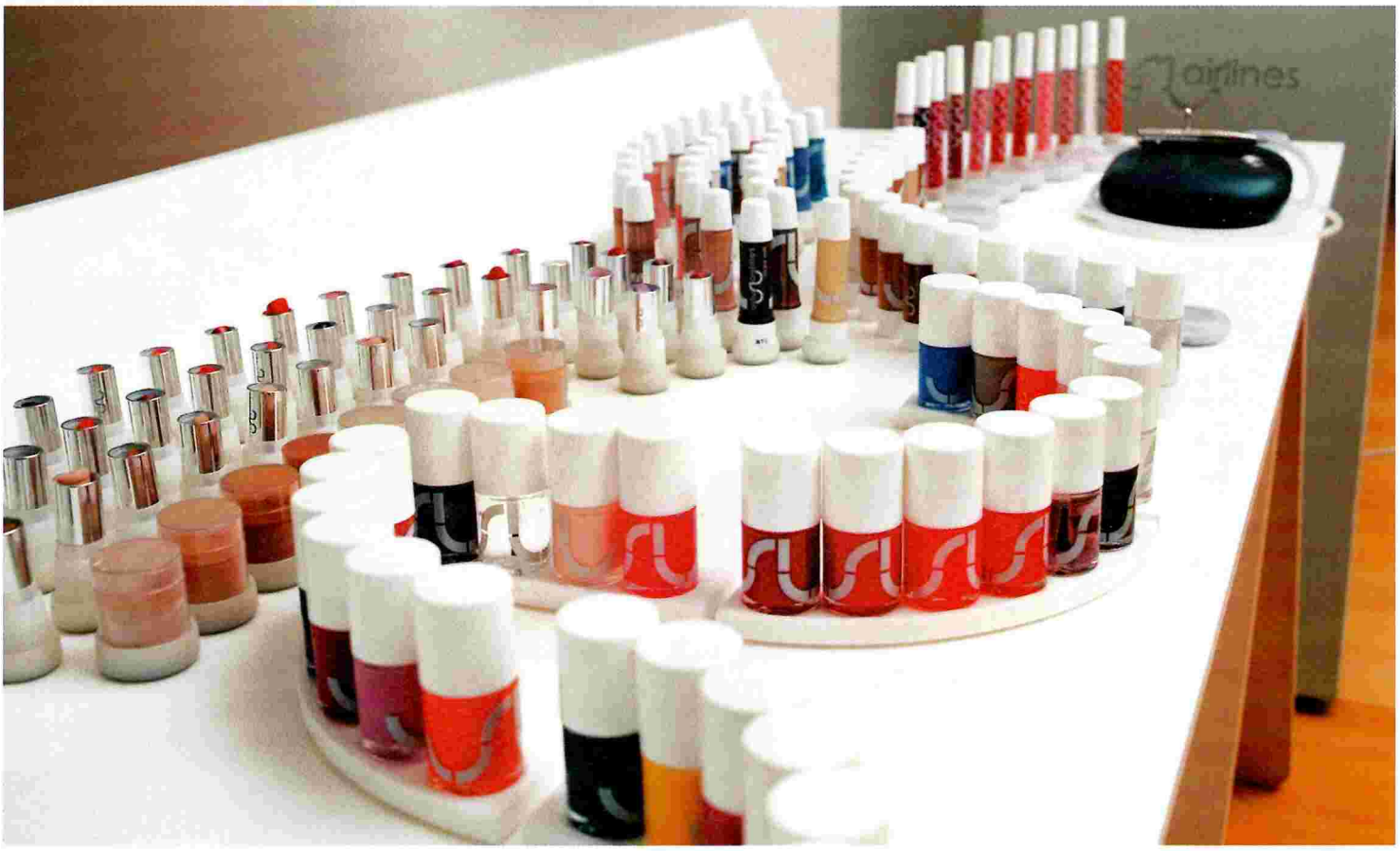
Jan: Eigentlich hatten wir damit gerechnet, dass L'Oreal ebenfalls ein Gerät auf den Markt bringen würde. Als wir Uslu Airlines vor sechs Jahren bei Colette in Paris präsentierten, kam nämlich der Entwicklungschef von L'Oreal vorbei und kaufte direkt eines unserer Geräte. Wir sahen ihn schon im Labor unsere Erfindung auseinandernehmen und nachbauen!

Feride: Dafür gibt es mittlerweile aber eine ganze Reihe Verarschungsprodukte – so nenne ich sie. Dior bietet zum Beispiel eine Pumpsprayflasche an, auf der »Airbrush« steht. So ein Quatsch – Pumpspray spritzt in alle Richtungen.

Jan: Oder von Avon gibt es ein Produkt namens »Airbrush Foundation«. Das ist eine Creme, die man mit einem Schwamm auftragen muss. Absurd!

Vielleicht reicht dem Konsumenten allein das Wort »Airbrush«?

Feride: Nein. Wir sind fest überzeugt davon, dass sich das richtige Airbrush-System irgendwann flächendeckend durchsetzen wird.



Jan: Es wird sein wie beim Fön oder der elektrischen Zahnbürste. Wer hatte schon in den Sechzigern solche Geräte? Heute gibt es sie für neun Euro bei Schlecker.

Feride: Wir wollen auch erst einmal sehen, was passiert, wenn sich das High-Definition-Fernsehen durchgesetzt hat.

Wie meinen Sie das?

Feride: Ganz einfach: Schon bei der heutigen, noch relativ schlechten Fernsehauflösung sieht man manchmal Nachrichtensprecher, die eine krasse Kante haben. Das sieht einfach total bescheuert aus.

Eine »Kante«?

Feride: So nennt man in Make-up-Kreisen den Unterschied zwischen Gesicht und Hals, sprich: wenn das Gesicht mit der üblichen dicken Fernsehschminke geschminkt ist, der Hals aber nicht. Solche Fettschminke müsste verboten werden! Man nennt sie nicht umsonst ›Pancake‹...

Jan: Bei Diskussionsrunden im Fernsehen fällt das oft auf: Die Frauen sitzen dort mit professionellem Make-up, sie haben sich entweder selbst geschminkt, oder sie hatten ihre eigene Visagistin dabei. Die Männer hingegen sehen grauenhaft aus. Da sehe ich im HD-Zeitalter noch große Chancen für unser Gerät.

Linke Seite:
Bilder aus der Serie »10 Dimes«, fotografiert von Feride Uslu für Feride Uslu X Lomo Diana F+ Camera Colette Edition

Diese Seite:
verschiedene Nagellacke, Lippenstifte, flüssige Farben und Puder, im Hintergrund das Airbrush-Make-Up-Gerät, alles von Uslu Airlines

Feride, wie sind Sie überhaupt zum Make-up und zur Arbeit als Visagistin gekommen?

Feride: Ich habe zunächst eine ganz klassische Friseur-Ausbildung gemacht und dann in Hamburg und Madrid freiberuflich gearbeitet, bei Shootings für Modemagazine. Bei meinem allerersten Test frisierte ich zum Beispiel die Schauspielerin Diane Kruger, sie war damals 16 Jahre alt und hatte gerade den »Look of the Year«-Modelwettbewerb gewonnen. Dann wurde mir gesagt: Wenn du redaktionell arbeiten willst, musst du auch schminken können. Also fing ich an mit Make-up – obwohl ich mich selbst eigentlich nie schminkte und fand, dass zugespachtelte Gesichter schnell billig und nuttig aussehen. Mir gefielen damals immer die Anzeigenkampagnen von Jil Sander am besten – diese natürliche Ästhetik, dieser Typ Frau, das dezente Make-up. Jan und ich zogen dann zusammen nach New York, dort musste ich mich zwischen Haaren und Make-up entscheiden.

Jan: Das ist einer der großen Unterschiede zwischen New York und der Arbeit in Deutschland: Während die Redakteure und Werbekunden in Deutschland immer davon ausgehen, dass der Make-up-Artist auch frisieren kann und umgekehrt...

Feride: ...wird man in Modestädten wie New York oder Paris gar nicht ernst genommen, wenn man beides macht. Dort herrscht ein ganz anderer Professionalisierungsgrad. Die hochdotierten Jobs bekommt man nur, wenn man sich spezialisiert hat. Ich war dann unter anderem Visagistin bei Anzeigenkampagnen für Polo Ralph Lauren und wurde auch häufig für Modenschauen in Paris gebucht – von Chanel über Dior und Dolce & Gabbana habe ich bei so ziemlich allen Schauen Topmodels geschminkt.

Und, sind Topmodels wirklich so zickig, wie es immer heißt?

Feride: Nein. Nadja Auermann zum Beispiel war immer sehr nett. Sie mochte mich, weil ich Deutsch sprach. Claudia Schiffer war auch immer anständig, ihr habe ich ein paar Mal das Make-up gemacht. Es gibt allerdings auch Mädchen, bei denen ich mich früher

Diese Seite:
Küche im Berliner Büro von Uslu Airlines

Rechte Seite von oben nach unten:
1. Saz-Tuch von Feride Uslu
2. Airbrush-Make-Up-Gerät von Uslu Airlines

immer zurückhielt. Naomi Campbell zum Beispiel wollte ich nie schminken. Die verlangte zwar sogar einige Male gezielt nach mir, ich lehnte aber immer ab – ich wusste ja, dass sie eine Riesenzicke ist und sowieso immer viel zu spät kommt.

Jan: Dann hast du sie aber doch einmal geschminkt…

Feride: Stimmt, ich hatte mal ein Shooting für eine asiatische Firma namens Topmodels, da waren alle Topmodels gebucht. Ich musste fünf von ihnen schminken, unter anderem Tatjana Patitz und Kiara Kabukuru. Für Naomi Campbell war natürlich ein eigener Make-up-Artist reserviert – er wartete und wartete, denn Naomi kam mal wieder neun Stunden zu spät. Ich schminkte also Kiara, die auch dunkle Haut hat, und als Naomi dann irgendwann reinstolzierte, merkte sie natürlich sofort, dass Kiara mit ihrem Make-up absolut topp aussah. Da kam Naomi zu mir und sagte: »Ach schade, du gehst schon?« Und ich sagte: »Keine Sorge, Naomi, dein Make-up-Artist wartet da hinten auf dich. Wenn du willst, kann ich aber morgen dein Make-up machen – ich arbeite allerdings nur mit Airbrush.« Zack, am nächsten Tag war die aber pünktlich! Sie drängelte sich sogar noch vor Tatjana Patitz!

Jan: Und sie war dann so begeistert von Feride, dass sie uns gleich in ihr Hotel einlud und das Airbrush-Gerät dort noch mal privat vorgeführt haben wollte. Naomi bot uns Champagner an und fütterte uns mit schokoladenumhüllten Erdbeeren.

Feride: Ja, Naomi kann zuckersüß sein – wenn sie will!

Lassen Sie uns noch über die türkischen Kopftücher sprechen, die Sie seit Neuestem neben Ihren Make-up-Produkten bei Uslu Airlines anbieten – Kopftücher, ein heikles Thema?

Feride: Diese Tücher sind unser erstes Textil-Accessoire: einfache, quadratische Tücher aus Baumwolle, wie sie traditionell von den Frauen im türkischen Hinterland getragen werden. Die Stoffe sind rosa, schwarz, weiß oder rot und mit Blumenmustern verziert. Der unmittelbare Bezug ist natürlich meine Herkunft: Ich bin in der Türkei geboren. Meine Eltern gingen mit mir nach Deutschland, als ich sechs Jahre alt war. Vorher lebten wir in Sazliköy, einem kleinen Dorf südlich von Izmir. Sazliköy ist so klein, da gibt's noch nicht mal eine Bushaltestelle. Und Markt ist nur ein Mal die Woche. Ich produziere die Tücher in Kooperation mit meiner Verwandtschaft, die heute noch dort lebt. Meine Tanten und deren Nachbarinnen nähen und häkeln, meine Mutter kümmert sich um das Organisatorische. Ich nenne die Tücher »Saz« – wegen »Sazliköy«.

Werden diese Tücher in der Türkei auch als Kopftuch getragen?

Feride: Ja, aber nicht so streng, wie man sich das vorstellt, wenn man das Wort Kopftuch hört. Die Frauen in der Gegend tragen die Tücher leger. Als Teil der Alltagsbeklei-

dung erfüllen sie vor allem einen praktischen Zweck: Wenn man ein Kopftuch trägt, knallt einem nicht den ganzen Tag die Sonne auf den Schädel. Das hat mit Religion nicht viel zu tun. Die Frauen binden sich die Tücher auch nicht so akkurat, dass kein einziges Haar mehr zu sehen wäre. Ich habe für diese Tücher noch spezielle Umhäkelungen entworfen, die die Tücher normalerweise nicht haben – aus Blümchen bestehende Ornamente, die in filigraner Handarbeit mit dünnem Faden und einer Nähnadel um die Ränder gehäkelt werden.

Jan: In einigen Gegenden der Türkei, vor allem in kurdischen Gebieten, gelten ähnliche Häkeleien als Kommunikationsinstrument, sprich: Man kann der Umhäkelung eines Tuches bestimmte Informationen über die Trägerin ablesen. Ein interessanter Aspekt: Einerseits verhüllt das Tuch, andererseits kann eine Frau damit beispielsweise mitteilen, dass ihr Mann gerade im Gefängnis sitzt und sie allein zu Hause ist. Bei Feride Tüchern fehlt dieser Aspekt, denn in der Gegend südlich von Izmir, aus der sie stammt – eine recht westlich orientierte Gegend – es geht nur darum, dass die Blumen auf den Tüchern schön ausehen.

Was fasziniert Sie am Thema Kopftuch?

Feride: Ich bin einfach fasziniert von seinem Style. Sicher hat das auch mit meinem kulturellen Background zu tun. Wir stammen zwar aus der Türkei, aber meine Mutter hat in Deutschland nie Kopftuch getragen. Ich selbst habe es früher auch nicht getan. Ich kannte das Kopftuch also gar nicht aus meinem unmittelbaren Umfeld. Den Schlüsselmoment erlebte ich dann aber, als Jan und ich nach Berlin zogen. Wir hatten zehn Jahre in New York gelebt, wo so gut wie nie Frauen mit Kopftuch zu sehen waren. In Berlin hingegen sah ich plötzlich ganz viele Frauen mit Kopftuch auf der Straße. Das war für mich ein völlig neuer Mode-Aspekt! Zwar knüpfen sich an das Kopftuch allerhand Debatten um islamischen Fundamentalismus und die Unterdrückung der Frau. Ich finde aber, das Kopftuch kann einfach ein tolles Accessoire sein – solange es nicht um Komplettverhüllung geht wie bei der Burka. Niemand sollte gezwungen werden, Kopftuch zu tragen. Aber eine Frau kann mit Kopftuch sehr schön aussehen!

Lady Bitch Ray sagte letztes Jahr in Spex: »Das Kopftuch ist als religiöses Symbol dermaßen aufgeladen, es muss dringend zu Mode werden, damit es entpolitisiert wird.«

Feride: Sie hat Recht. Und genau daran arbeite ich mit meinen Saz-Tüchern. Wenn ich selbst eins trage, gehe ich damit zum Beispiel bewusst spielerisch um. Manchmal funktioniere ich das Tuch einfach zum Schal um. Oder ich trage es abwechselnd als beides – als Kopftuch, das ich dann runterrutschen lasse und um den Hals lege. Und ich kenne viele türkische Frauen, die ein Kopftuch heute vor allem aus modischen Gründen tragen. Sie kaufen sich edle, teure Seidentücher von Burberry, Chanel oder Hermès, stecken sich kunstvoll die Haare hoch und sehen dann fast aus wie Skulpturen. Dazu passt auch ein leichtes, zartes, schönes Make-up.

»Kopftuch zu tragen und sich zu schminken, ist natürlich ein Widerspruch – solange man es streng religiös sieht. Das Kopftuch soll den Reiz des Haars verdecken, Make-up betont wieder einen Reiz – den des Gesichts. Trotzdem ist es nicht ungewöhnlich, dass Musliminnen sich schminken, das sieht man nicht zuletzt in Deutschland.«

Kopftuch und Make-up müssen also kein Widerspruch sein?

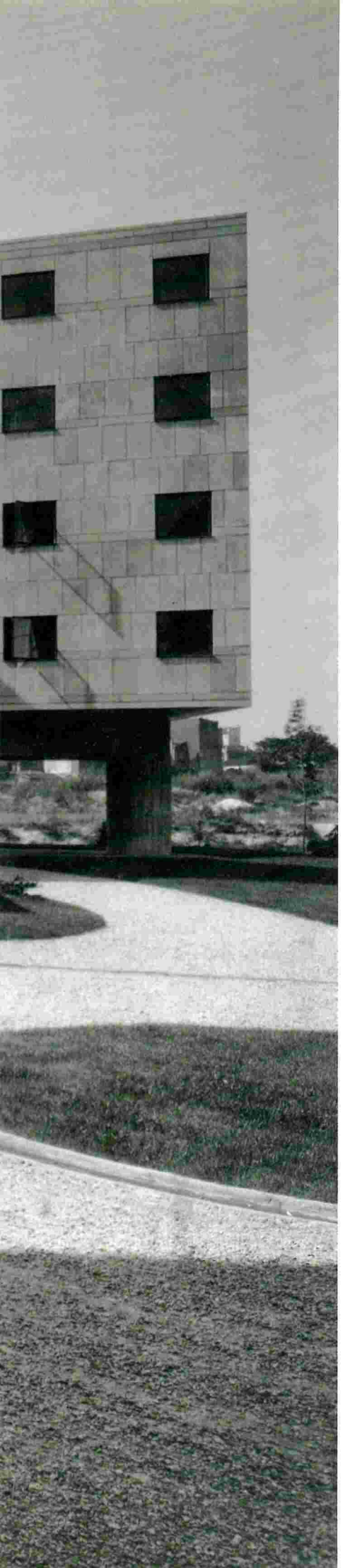
Feride: Kopftuch zu tragen und sich zu schminken, ist natürlich ein Widerspruch – solange man es streng religiös sieht. Das Kopftuch soll den Reiz des Haars verdecken, Make-up betont wieder einen Reiz – den des Gesichts. Trotzdem ist es nicht ungewöhnlich, dass Musliminnen sich schminken, das sieht man nicht zuletzt in Deutschland. Der Islam ist in diesem Punkt nicht überall so strikt, wie er gerne dargestellt wird. Ich selbst will mit meinen Tüchern aber ohnehin weder ein religiöses noch ein politisches Statement setzen.

Sondern?

Ein modisches eben. Wie gesagt: Das Kopftuch ist für mich eine Styling-Option, es ist ein Accessoire, mit dem sich die eigene Erscheinung abrunden oder akzentuieren lässt. Warum sollte ich mir diese Option verbieten? Leider haben die Leute die Tendenz, zu viel in so ein Tuch hineinzuinterpretieren und schwarz-weiß zu malen: An unserem Stand bei Colette in Paris zum Beispiel hing eine Zeitlang ein Poster von Uslu Airlines, auf dem ich selbst abgebildet bin – verschleiert. Man sieht nur meinen Kopf, umwickelt mit einem bunten Tuch, und meine Augen sind mit Airbrush in passenden Farben geschminkt. Amerikanische Kundinnen haben sich über dieses Poster regelmäßig echauffiert, sie behaupteten, es sei nicht erlaubt, das Bild einer verschleierten Frau aufzuhängen. Die Erklärung der Colette-Mitarbeiter, auf dem Poster sei die Erfinderin und Besitzerin von Uslu Airlines abgebildet und ihr gefalle das aber nun mal so, half nichts. Das ist doch verbohrt! Ich finde es wichtig, mit einem Poster wie diesem zu zeigen: Ich bin garantiert kein verschrecktes Hausmütterchen, ich bin Unternehmerin, ich komme aus der Türkei, ich sprühe mir mein Make-up auf, ich bin viel moderner, als viele andere Frauen es sind – und ich trage eben manchmal Kopftuch. Weil ich es schön finde.

www.usluairlines.com

PAVILLON SUISSE, PARIS *1930-33*



DER MANN MIT DEM STAHL AUS LICHT

Le Corbusier

Le Corbusier (1887-1965) war Architekt, Möbeldesigner, Maler, Herausgeber und Lehrer. Als Beschwörer der Moderne erfand er den Beruf des Stararchitekten und inszenierte sich selbst geschickt und mit den Mitteln religiöser Verklärung als Prototyp dieser neuen Spezies. Eine Ausstellung im Berliner Gropius-Bau huldigt jetzt dem Mann, der sich selbst als ›Universalgenie‹ betrachtete. Eine Steilvorlage für den Architekten und Spex-Autoren Gunnar Klack, dieses Heldenbild atheistisch zu relativieren.

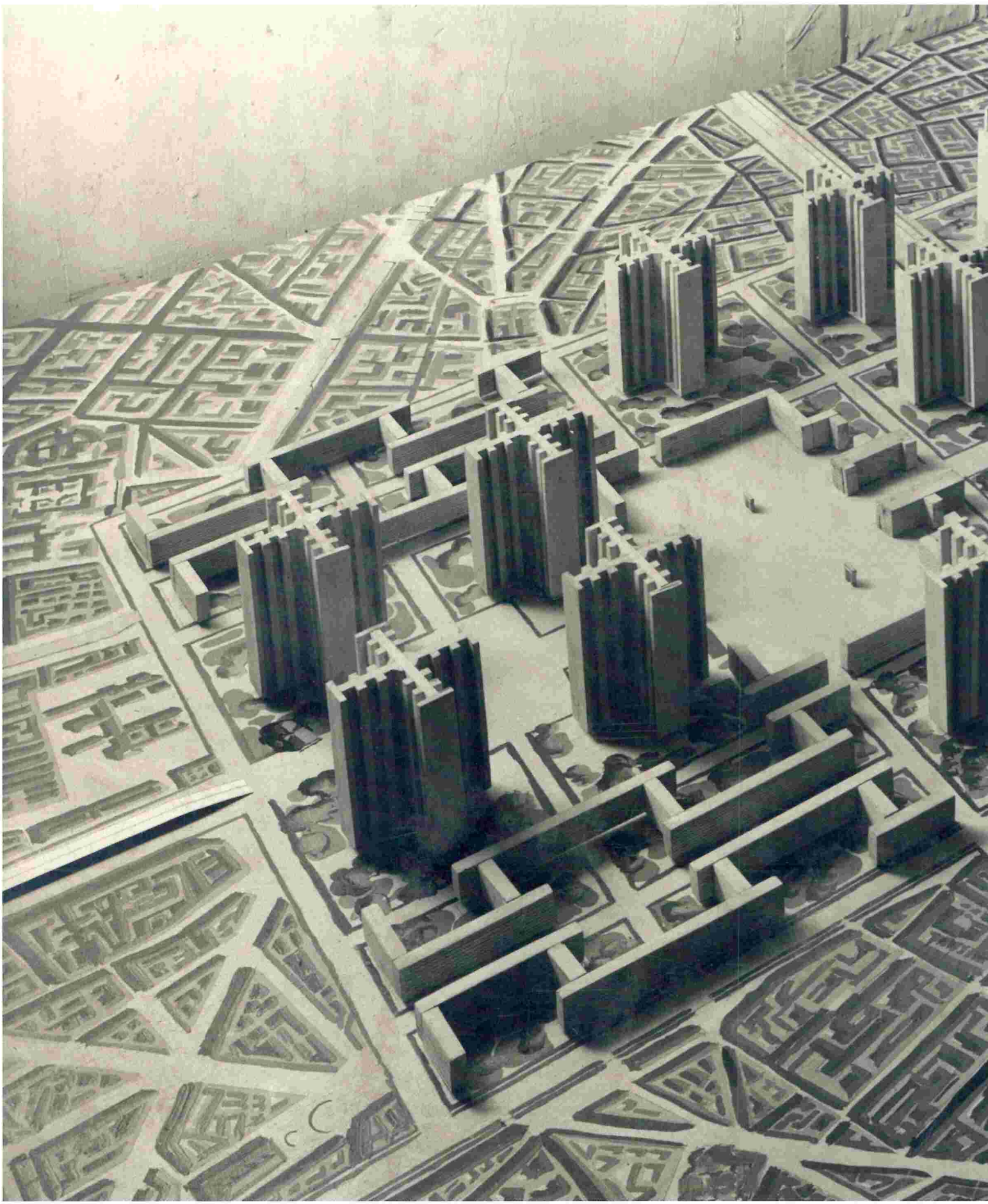
TEXT: GUNNAR KLACK **BILDER:** LC / VG BILD-KUNST, BONN 2009

Die menschliche Zivilisation entwickelt sich in unzähligen kleinen Schritten. Ideen, Inspirationen, Geistesblitze und deren jeweilige Diebstähle verknoten sich jede Sekunde neu zu Formen, Produkten, Klängen und Worten. Nichts liegt der Wirklichkeit ferner als die Idee, einige wenige überbegabte Männer – und noch viel weniger Frauen – hätten durch ihr geniales Wirken die Kultur-Evolution im Alleingang gewuppt. Trotzdem hält sich das Modell vom heroischen Mann hartnäckig.

Stets spricht die Geschichte vom Einfluss der Genies auf die Kultur, zu oft verdreht sie hierbei Ursache und Wirkung. Dass sich die Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit all ihren hinzugekommenen Bauaufgaben neu erfand, kann keinem noch so talentierten Gropius oder Mies van der Rohe zugeschrieben werden: Es war einfach an der Zeit. Doch gerade die Säulenheiligen der Architektur werden allzu selten in den Strom der Ideen ihrer Zeit zurückbeordert, stattdessen frönen Fachliteratur und Feuilletons unreflektiert der Götzenverehrung von Palladio zu Piano, von Corbusier zu Koolhaas.

Doch selbst wenn wir alle Innovation und Kreativität nicht den Helden zugestehen – sondern der Summe ihrer Lebensumstände –, bleiben einige Personen als Fixpunkte bestehen. Architektur- und Städtebaudiskurs sind bis auf weiteres dazu verdammt, sich immer um dieselben Personen zu drehen. Ein Fluch, denn auch der Weg der Aufklärung und Entmystifizierung fängt ausgerechnet wieder bei den ganz großen Namen an. Und so lässt sich alles, was es über moderne Architektur zu sagen gibt, am Prototyp aller modernen Architekten erklären: Le Corbusier.

Le Corbusier kam im Jahr 1887 im Schweizer Kanton Neuenburg als Charles-Edouard Jeanneret zur Welt, besuchte die dortige



LE CORBUSIER UND PIERRE JEANNERET, PLAN VOISIN FÜR PARIS *1925*

Kunstgewerbeschule und wurde zum bedeutendsten Architekten der Neuzeit. Über keinen anderen Baukünstler ist so viel geschrieben worden, seinem Einfluss kann sich auch der Fachfremdeste nicht entziehen. Er realisierte hunderte Architekturentwürfe, schuf Klassiker des Möbeldesigns und veröffentliche unzählige Bücher. Dass der Gestaltungs- und Geltungsdrang Le Corbusiers vor nichts und niemandem Halt machte, zeigt sich am deutlichsten in seinem architektonischen Werk. Sein Entwurf einer »Strahlenden Stadt« aus Wolkenkratzern schrieb im Prinzip jedem Menschen einen genauen Platz vor. Lückenlos war sein Planungsideal von der Küchenzeile bis zum Fernverkehr. Le Corbusier formulierte den Anspruch der modernen Architektur so radikal wie kein anderer Zeitgenosse. Doch das allein reicht nicht aus, seinen erstaunlichen Status zu erklären. Denn genauso gut ließe sich jedes Bauwerk Corbusiers als Verfehlung analysieren, seine Malerei als eine Kopie Picassos entlarven, sein Möbeldesign als klobige Versionen Marcel Breuers interpretieren und seine Schriften als widersinnige Polemiken abtun. Doch aller Kritik zum Trotz finden sich in Le Corbusiers Werk die ästhetischen Standards, die auch heute noch unter Architekten gelten – inklusive der modischen und sprachlichen. Als Besonderheit an Le Corbusier sollte nicht sein gestalterisches Talent herausgehoben werden. Viel interessanter ist stattdessen, welches nicht-materielle Werk Le Corbusier erschuf – nämlich die Figur des modernen Architekten an sich. Drei Aspekte spielen hierbei eine große Rolle: erstens die schon angesprochene Universalität seines Anspruchs. Zweitens die Inszenierung der eigenen Person als Prophet. Drittens die Schärfung des Profils durch extreme Entwürfe – im Notfall auch auf Kosten der Nutzbarkeit der Gebäude.

Le Corbusier hatte zu allem etwas zu sagen, von der Landwirtschaft bis zur Videokunst, und er tat es, wann immer sich ihm die Möglichkeit bot. Ab 1920 gab er in Paris das Magazin L'Esprit Nouveau heraus, stellte seine spektakulären Entwürfe in Galerien aus und hielt leidenschaftliche Vorträge über den Beginn eines neuen Zeitalters. Er postulierte in seinem Traktat »Fünf Punkte zu einer neuen Architektur« seine Gestaltungsgrundsätze so apodiktisch, dass sie auch heute noch als eine der Grundfesten moderner Architektur gelten: Stützenbauweise, Flachdächer, Bandfenster, freie Fassadengestaltung und offene Grundrisse erklärte er zum Dogma. Le Corbusier war nun bei weitem nicht der erste Architekt, der neben der Baukunst das Produktdesign und die Malerei verfolgte. Auch Schinkel und Michelangelo hinterließen Gemälde und Möbel, doch niemand nutzte Synergieeffekte so zielgerichtet wie Le Corbusier. Aus Malerei, Architektur und Text schuf er ein geschlossenes Referenzsystem, in dem jeder einzelne Bereich als Beleg für die Richtigkeit der jeweils anderen Bereiche herangezogen werden konnte. Es ging nicht einfach darum, Architekt und auch Künstler zu sein. Stattdessen sollten der Glamour und die Glaubwürdigkeit des Publizisten und bildenden Künstlers den Architekten aus dem schnöden Kreis der Ingenieure herausheben. Le Corbusier schuf mit wilden Skizzen und abstrakten Aquarellen das Bild vom widerborstigen Künstler-Architekten, inszenierte sich als ›Universalgenie‹, dessen Vision sich über Wissenschaft und Ratio hinwegsetzen darf. Und er bahnte damit eine nicht ganz unproblematische Entwicklung an. Hat doch jeder schon von erbitterten Kämpfen zwischen Architekten und ihren Bauherren gehört. Kürzlich diagnostizierte Gerhard Matzig in der Süddeutschen Zeitung den Niedergang des Berufsstandes der Architekten als eine Folge ihres übertriebenen Kunstwillens. Doch der Kunstwille eines einzelnen Architekten konnte nicht allein das Selbstverständnis eines ganzen Berufsstands prägen. Hierzu bedurfte es einer Imagekampagne, die in der Architekturwelt bis heute als einmalig gilt.

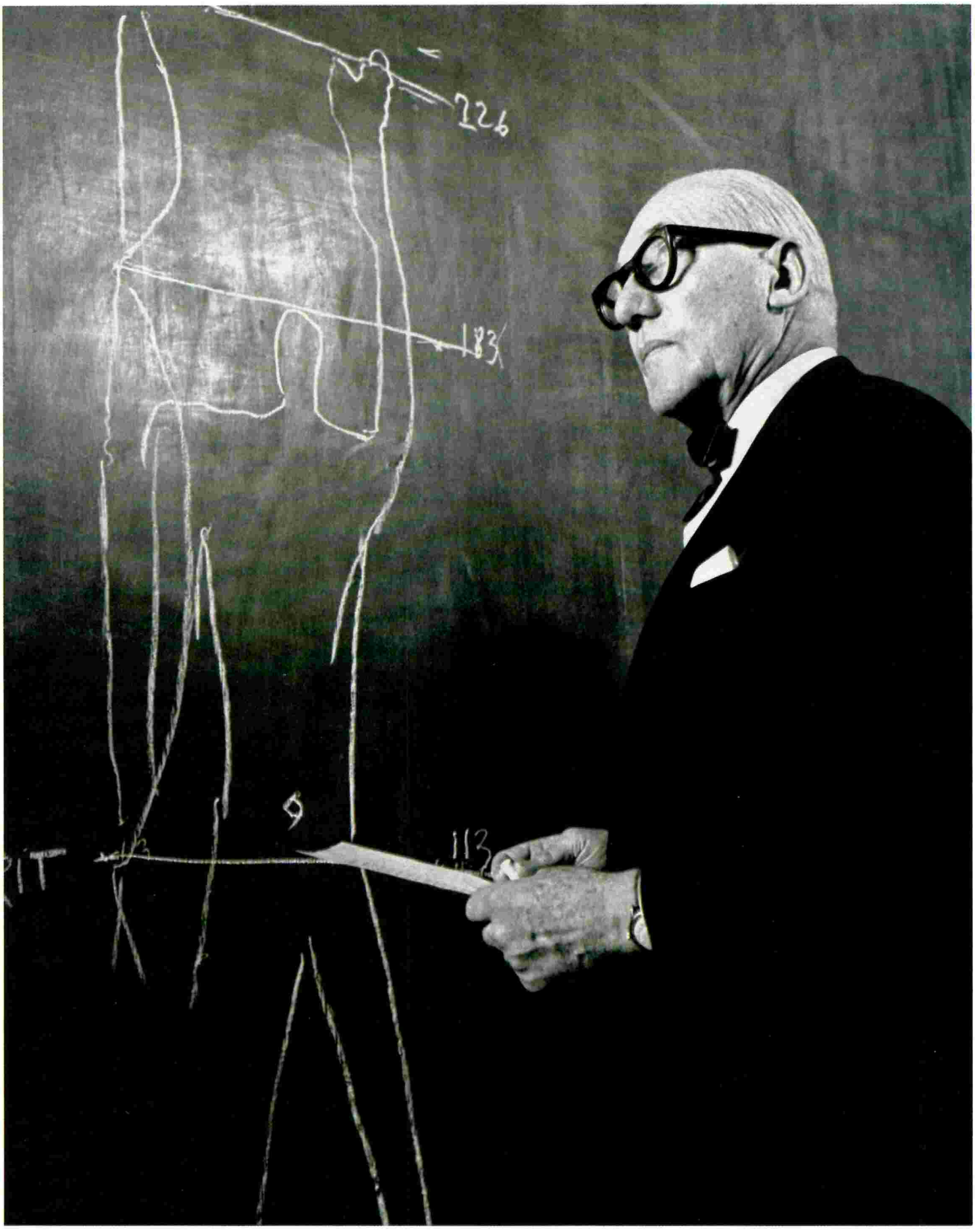
VILLA SCHWOB, RETUSCHIERTE FOTOGRAFIE *1916-17*

In seiner eigenen Zeitschrift veröffentlichte Le Corbusier retuschierte Fotos seiner Entwürfe, in Vorträgen zeigte er Bilder aus seiner Zeitschrift – selbst konventionellen Projekten verlieh er damit eine utopische Aura

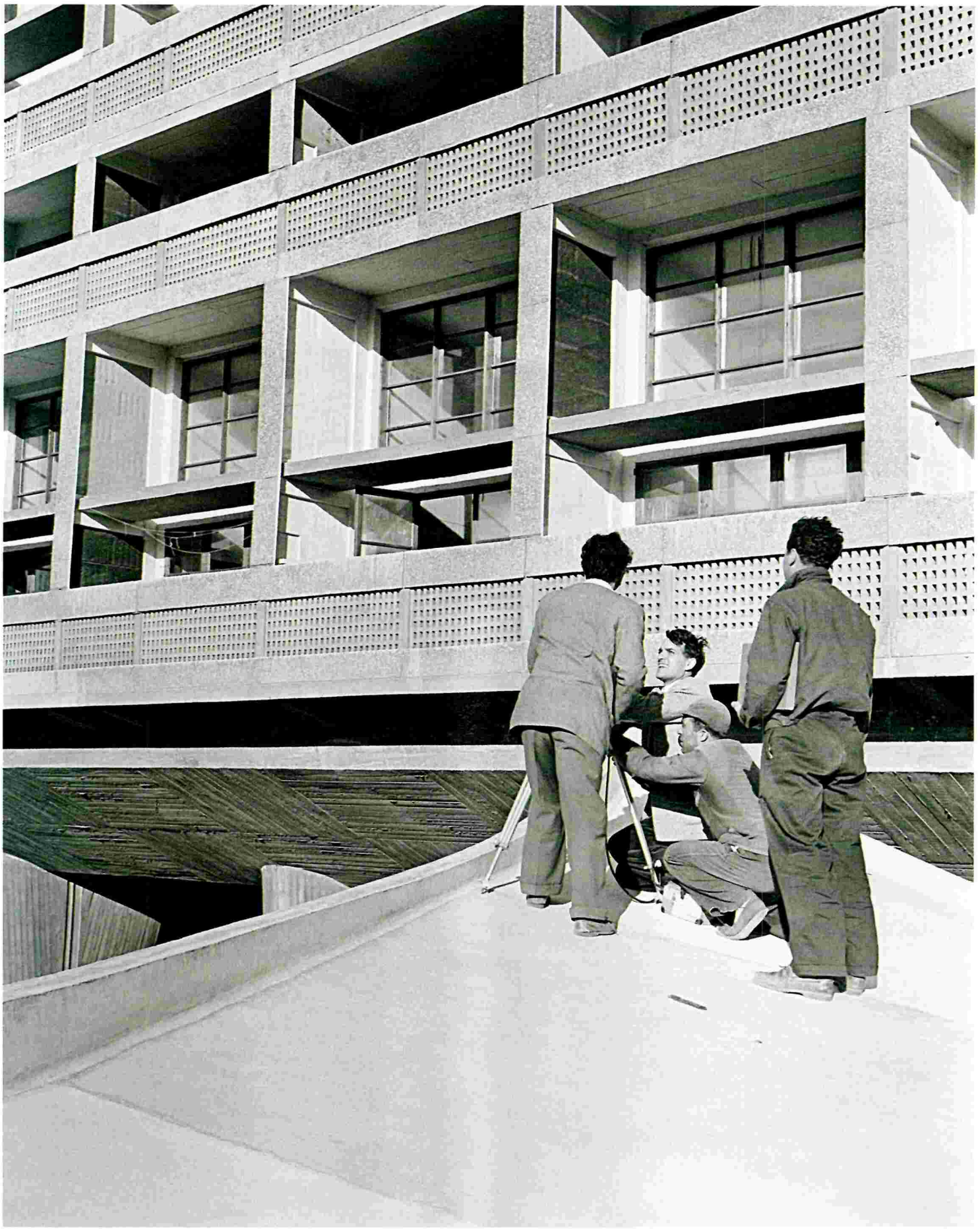
Le Corbusier fertigte in den zwanziger Jahren gigantische Fresken seiner futuristischen Stadtvisionen an und zeigte sie in Pariser Galerien. Im sprachlichen Duktus eines Revolutionsführers arbeitete er immer wieder den epochalen Umbruch in der Architekturgeschichte heraus. In seiner eigenen Zeitschrift bewarb er die Möbel, die er entwarf, in Vorträgen zeigte er Bilder aus seiner Zeitschrift, und in seinen Büchern nahm er schließlich auf alle Aspekte seiner Arbeit gleichzeitig Bezug. Es handelt sich um einen der ersten Fälle von Cross-Marketing. Nirgendwo wird die zielsichere Selbstinszenierung jedoch so deutlich wie in den zahlreichen öffentlichen Vorträgen, die Le Corbusier zwischen 1924 und 1960 hielt. Häufig anlässlich eines umstrittenen Bauvorhabens, meist jedoch aus eigener Initiative trat Le Corbusier mit einer durchchoreografierten Architektur-Roadshow auf.

Während er live auf Wandtafeln und Skizzenblöcken sein Zeichentalent demonstrierte und mit hunderten projizierter Dias das Publikum in seinen Bann zog, waren die Vorträge frei improvisiert. Seinen Look veränderte er nie – sein schwarzer Anzug und die breit umrandete Brille wurden zu seinem Markenzeichen. Corbusier sprach oft so schnell, dass sein Stenograf nicht hinterherkam. Die hektische Rede erzeugte den Eindruck der spontanen Eingebung, wodurch seine sorgfältig vorbereiteten Bildershows noch erstaunlicher erschienen.

Le Corbusier perfektionierte eine Redestrategie, in der er stets von der Logik seiner Schlussfolgerungen sprach. Der Kunsthistoriker Tim Benton untersucht in seinem vor einigen Monaten erschienenen Buch »The Rhetoric of Modernism – Le Corbusier as a Lecturer«



PORTRAIT VON LE CORBUSIER *1960-65*



DER FILMEMACHER JEAN SACHA UND SEINE EQUIPE WÄHREND DER ARBEIT AN EINEM FILM ÜBER DIE UNITÉ D'HABITATION *1952*

(Birkhäuser) die Rhetorik Le Corbusiers aufs Genaueste und kommt zu erschreckenden Befunden: Der Architekt brach nahezu jede Regel der logischen Argumentation, verdrehte die Geschichte und schuf ein sehr subjektives Regelwerk von Wahrheiten und Werten. Die klassische Beweisführung des Syllogismus verdrehte Le Corbusier bis ins Absurde. Sprach- und Bildgewalt täuschten über inhaltliche Fehler seiner Argumente hinweg, überzeugten Auftraggeber und Schüler.

Ein Beispiel? »Geometrie ist der Ausdruck des höheren Geistes, jetzt ist das Zeitalter der Geometrie, daher beginnt heute die Epoche des höheren Geistes.« Sätze wie diese analysiert Tim Benton in seinem Buch ausführlich und kommt zu dem Schluss, dass Le Corbusier Rationalität und Logik nur propagierte. Tatsächlich aber entwarf und redete er wie ein Schamane. Der Architekt, der ein ums andere Mal die Kraft der Logik lobpries, machte selbst keine Anstalten, ihr zu folgen.

Er ließ seinen Schülern und Bauherren kaum eine Möglichkeit, ihm durch kritisches Hinterfragen zu folgen, er zwang sie gewissermaßen, den Glauben als einzige Form der Beziehung zu akzeptieren. Architektur wurde von Le Corbusier zum Wunder stilisiert, die Interessierten zu Jüngern degradiert, und der permanente Widerspruch geriet zum Instrument der Machterhaltung. In den letzten einhundert Jahren schuf kein anderer Architekt eine solche quasi-religiöse Kultur der Verehrung – mit einer Ausnahme: der niederländische Meister der Paradoxa, Rem Koolhaas. Erst die von Le Corbusier etablierte Art der Architektursprache, in der Folgerichtigkeit durch Pathos ersetzt wird, ließ denselben als visionärsten Architekten seiner Zeit erscheinen und in einem Licht religiöser Verklärung erstrahlen.

Diese zweckhafte Widersprüchlichkeit Le Corbusiers untersucht auch Beatriz Colomina, eine der weltweit herausragenden Architektursoziologinnen. Im Katalog zu der Ausstellung »Le Corbusier: Kunst und Architektur«, die ab Juli im Berliner Martin-Gropius-Bau zu sehen ist, geht Colomina Le Corbusiers Haltung zur Fotografie nach. Ihr fällt auf, dass Le Corbusier stets die Fotografie als den größten Feind der Kunst bezeichnete, selbst aber exzessiv die neue Technik nutzte, wo er nur konnte. In einer zwischen Fortschrittsangst und Fortschrittswahn schwankenden Welt bestand Le Corbusier dadurch, dass er beide Extreme bediente – auf unterschiedlichen Ebenen, mit unterschiedlichen Medien. Verbal mahnte er vor dem Untergang der Kultur, während er die Erlösung auf der Leinwand zeigte. Sowohl Benton als auch Colomina gehören einer neuen Generation von Architekturtheoretikern an, die es erstmals wagt, sich den Helden der Baukunst mit kritischem Blick zu nähern. Lange Zeit wurden die Biografien und Essays über Le Corbusier tatsächlich aus reiner Fan-Perspektive heraus geschrieben. Im Vergleich zur bedingungslose Verehrung und Ablehnung bilden die kritischen Analysen den bislang kleinsten Teil aller über Le Corbusier getroffenen Aussagen. Auch in der aktuellen Berliner Ausstellung kommt die Heldenverehrung nicht zu kurz.

VILLA SHODHAN *1951-56*

Selten wurden ästhetische Bauprinzipien so kompromisslos umgesetzt. Das führte dazu, dass Le Corbusiers realisierte Bauten fast alle im Alltag spektakulär scheiterten

Als dritter Aspekt – neben Cross-Marketing und Selbstinszenierung – trug die Radikalität von Le Corbusiers Architekturentwürfen zu seinem Mythos bei. Doch die Entwürfe von Hochhausstädten und Stelzenhäusern dienten vor allem der Schärfung des eigenen Profils. Nie zuvor und nie wieder danach wurden Bauprinzipien so kompromisslos umgesetzt. Das führte dazu, dass seine realisierten Projekte allesamt spektakulär an der Alltagsnutzung scheiterten. Von den Wasserschäden in der Villa Savoye oder der Überhitzung im Pariser Heilsarmeeheim bis hin zur Dauersanierung der Regierungsgebäude im indischen Punjab – Le Corbusier baute ganz bewusst Prinzipien statt Häuser. Diese Extremfälle der Baugeschichte als Fehltritte oder Bauherrentäuschung abzutun, wäre jedoch fatal. Immerhin wurde hier zum ersten Mal formuliert, wie weit Architektur gehen kann. Schnittige Formen, kompromisslose Raumlösungen und skulpturale Plastizität von Le Corbusier sollten niemals als Werte an sich gepriesen werden. Zur Heldenzeit der modernen Architektur gehören nämlich neben den weißen Würfeln des Bauhauses auch wirtschaftliche Zwänge und Existenzangst. Nur wer sich genügend profilierte, konnte in den damaligen Zeiten der Armut auf Aufträge hoffen. Die Meister der klassischen Moderne waren daher in nicht zu unterschätzendem Maße notwendigerweise auch Meister der Profilierung – und Le Corbusier war unter ihnen mit Sicherheit der skrupelloseste.

Dass er eine Art Totalitarismus propagierte, wird nicht nur daran deutlich, dass er den Bauherren die Nutzung ›seiner‹ Häuser genauestens vorschrieb. Er ging noch konsequenter als seine Zeitgenossen von der absoluten Planbarkeit aus. Ein Kernelement des Totalitarismus taucht auch in allen Schriften und Vorträgen Le Corbusiers auf, nämlich die Behauptung, dass der Verlauf von Vergangenheit und Zukunft zielgerichtet sei. Er interpretierte die Menschheitsgeschichte dergestalt um, dass sie stets auf Revolution und den baldigen Anbruch von Epochen des Glücks hinwies. So wundert es nicht, dass er seine Visionen den gegensätzlichsten politischen Gruppen mit ähnlichem Vokabular vortrug. Bei Royalisten, Faschisten und Kommunisten warb Le Corbusier gleichermaßen für sich und seine Bauten. Das Künstlerdasein schützte ihn davor, sich rechtfertigen zu müssen. Auch hier leistete Le Corbusier – leider – einen Beitrag zum Berufsbild des modernen Architekten. Denn politische Verantwortung steht im Vergleich zur künstlerischen Integrität bei ihnen bis heute selten hoch im Kurs.

»Le Corbusier: Kunst und Architektur« *9. Juli bis 5. Oktober 2009, Martin-Gropius-Bau, Niederkirchnerstraße 7, 10963 Berlin, www.gropiusbau.de*

»Le Corbusier: The Art of Architecture« *Hrsg. Alexander von Vegesack, Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg, Mateo Kries, deutsche Ausgabe, Hardcover, 398 Seiten, 500 Abb., davon 233 farbig (Vitra Design Museum)*

»The Rhetoric of Modernism: Le Corbusier as a Lecturer« *Tim Benton, gebunden, 247 Seiten, 155 Abb., davon 90 farbig (Birkhäuser)*

»OHNE TITEL« *2002 © CFA Berlin*

ZERSTÖRERISCHE, AGGRESSIVE ENERGIE

Marc Brandenburg

Nazi-Aufmärsche, Cruising im Tiergarten, Gaudi auf dem Rummel: Marc Brandenburg fixiert Strich für Strich, mit drei verschiedenen Sorten Bleistift, jene Momente, in denen beim Menschen zwischen Hysterie und Gewalt, zwischen Lebens- und Todestrieb kaum noch zu unterscheiden ist. Den Blick schärft er dabei mit seiner prägnanten Methode der Invertierung: Schwarz wird zu Weiß, Weiß wird zu Schwarz. Kotzlachen verwandeln sich in wunderbar abstrakte Formen.

INTERVIEW: MAX DAX UND JAN KEDVES **FOTO MARC BRANDENBURG:** OLIVER SCHULTZ-BERNDT

Marc Brandenburg, Sie haben kürzlich eine Fensterreihe des Berghains gestaltet, der Kathedrale des Techno in Berlin. Die Assoziation ›Kirchenmalerei‹ drängt sich förmlich auf.

Dass man die Fenstermalereien an diesem Ort als sakrale Bilder würde lesen können, war mir vom ersten Moment an klar. Entstanden sind die Arbeiten hingegen ganz profan. Schon seit Langem gehört es zu meiner Arbeitsweise, eigene Motive aufzugreifen und zu recyclen. Die hohen Fenstermalereien im Berghain greifen eine Zeichnung auf, die nach einem Foto entstanden ist, das ich mal auf dem Rummel am Alexanderplatz geschossen habe. Auf dem Foto sieht man viel Mechanik eines Karussells. Im Fall der Arbeit für das Berghain wurde die Zeichnung gespiegelt. Invertiert sind die Zeichnungen ja grundsätzlich. Und es gab diesen einen Punkt, ab dem die Spiegelung eines mechanischen Details plötzlich die Assoziation einer Bassbox ergab. Da wusste ich: Ich bin auf dem richtigen Weg. Ich wurde im Dezember gefragt, und im Februar waren die Fenster bereits installiert.

Eine ornamentale Siebdruckarbeit...

Genau, und sie besteht aus vielfachen Wiederholungen von Bildelementen. Da muss man gar nicht lange nachdenken, und man kommt sofort auf den Bezug zur Technomusik, die im Kern ebenfalls auf der Wiederholung immergleicher Patterns beruht. Tatsächlich war es die besondere Aufgabe, mit dem Umstand umzugehen, dass jeder Betrachter etwas Sakrales in den Bildern suchen würde. Die Wiederholung mechanischer Details löste die Problematik genial einfach auf.

Nur wenige Monate zuvor hatte Gerhard Richter im Kölner Dom das Fassadenfenster des Südquerhauses neu gestaltet.

Das wusste ich natürlich. Aber andererseits haben Künstler durch die Jahrhunderte hinweg immer schon Kirchenfenster gestaltet. Ich wiederum bin in keiner Weise religiös – daher war es auch richtig, dass ich meine Bilder in genau dem einzigen quasireligiösen Kontext platziert habe, der für mich zählt, nämlich Clubkultur, Musik, genauer gesagt: Techno.

Was ist am Techno das Quasireligiöse?

Der Technoclub ist der Ort, an dem die Musik nicht einfach gehört, sondern zelebriert wird, und zwar gemeinsam. Ritual, Erlösung, Transzendenz – all das sind Begriffe, die im Club mitschwingen. Ich war allerdings überrascht über das große Interesse an der Arbeit.

Inwiefern?

Der Spiegel schrieb prompt eine Seite über die Fenster. Das ist schon seltsam!

Sie wurden vom Berghain vermutlich nicht gefragt, weil Sie zu den großen Gewinnern des Kunstbetriebs der letzten Jahre gehören, sondern weil Sie dort an der Bar gearbeitet haben...? Sie haben gewissermaßen parallele Karrieren verfolgt.

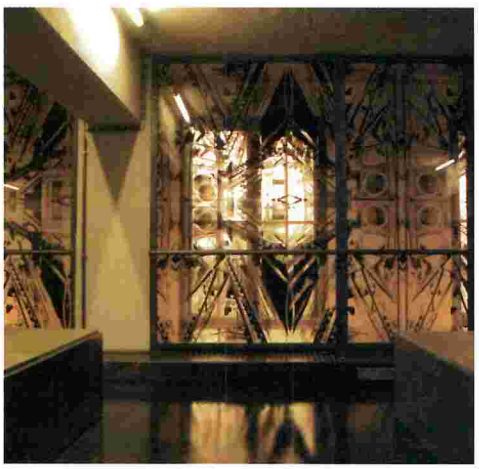
Schon im Ostgut, dem Vorgänger des Berghain, war ich gefragt worden, ob ich nicht Kunst beisteuern wolle. Dass ich an der Bar gearbeitet habe, hatte einen ganz praktischen Grund: Ich habe mein Dasein als Künstler immer mit dem Geld finanziert, das ich am Tresen in Nachtarbeit gemacht habe. Mein Galerist Bruno Brunnet war früher nicht gerade begeistert davon, dass ich auf meiner Arbeit im Nachtleben weiterhin bestand. Erfolg war nie ein Grund, damit aufzuhören. Und mittlerweile gilt es absurderweise gar nicht mehr als karriereschädigend, wenn man als Künstler im Nachtleben arbeitend gesichtet wird, im Gegenteil: Es gilt jetzt als schick. Absurd ist es natürlich auch, dass ich aus Zeitmangel heute nur noch selten dazu komme, im Berghain zu arbeiten.

Ist ›Karriere‹ also überhaupt der richtige Begriff, um Ihren Lebensentwurf als Künstler, DJ und gelegentlich Barmann zu beschreiben?

Nein, es ist mein Leben. Ich kenne es gar nicht anders. Mit 14 Jahren begann ich, ein eigenständiges Leben zu führen und mich selbst zu finanzieren. Der Moment der Irritation kam, als ich mit der Kunst Geld zu verdienen begann und feststellte: Platten auflegen oder die Clubarbeit – das ist jetzt Luxus! Ich musste das plötzlich nicht mehr tun, um mich oder meine Kunst damit zu finanzieren, sondern ich tat es aus reinster Freude an der Sache. Vielleicht bin ich auf diese Weise dem Schicksal derjenigen entgangen, die ihr Leben lang im Club arbeiten und irgendwann schleichend die Freude an ihrer Arbeit verlieren?

Geht es Ihnen auch um eine Art Selbstschutz, um nicht den Boden unter den Füßen zu verlieren und komplett vom Kunstsystem aufgesogen zu werden?

Ich bin mir der Gefahr absolut bewusst, dass ich im Kunstbetrieb in eine Art Strudel



»OHNE TITEL« *2009 Berghain Foto: Norbert Thormann*

»VOMIT« *2008 © Galerie Ropac Paris*

»OHNE TITEL« *2009 Berghain Foto: Norbert Thormann*

»Ich halte den Horror fest, die Grenzerfahrung.
Ich füge nichts hinzu.
Ich betrachte mich als Chronisten, wenn ich so vorgehe.«

geraten kann, der mich irgendwann dazu zwingt, Dinge zu tun und Arbeiten anzufertigen, nur damit die Werkstatt am Laufen gehalten wird – so wollte ich nie werden. Vielleicht ist es nicht unwichtig zu erwähnen, dass das Ostgut früher eine Institution war, die eine stark ausgeprägte soziale Seite hatte – genauso wie auch heute das Berghain noch stark über einen sozialen Aspekt funktioniert. An diesen Orten trafen und treffen die unterschiedlichsten Lebensentwürfe aufeinander.

Orte wie diese sind vielleicht die letzten Überbleibsel einer Subkultur, wie sie in den Achtzigern selbstverständlich war?

Absolut. Es endete mit den Achtzigern. Ich bin jemand, der gerne beobachtet. Manchmal sitze ich im Berghain und beobachte die extremen Menschen, die an mir vorbeiziehen. Ich frage mich dann manchmal, was diese Leute wohl am Tage machen, ganz einfach, weil man sie tagsüber nie auf der Straße sieht. Und das letzte Mal, dass ich mir solche Fragen außerhalb des Ostguts oder des Berghains gestellt habe, war eben Ende der Achtziger. Wenn ich Spuren der Subkultur heute bemerke, bin ich immer ganz erleichtert. Darüber, dass es sie noch gibt, sozusagen.

Sehen Sie eine Gemeinsamkeit zwischen sich, Wolfgang Tillmans, Piotr Nathan und Sven Marquardt – also jenen Künstlern, die alle für das Berghain Arbeiten angefertigt haben?

Nun ja: Wir sind alle schwul. Diese Tatsache allein reicht natürlich noch nicht. Ich denke, wir sind alle irgendwie in der Subkultur verwurzelt. Außerdem haben wir nicht nur Kunstwerke abgegeben, sondern sind auch regelmäßig Gäste in dem Club, bzw. arbeiten wie Sven Marquardt dort.

Wenn Künstler in der Clubkultur gestaltend aktiv sind, bedeutet im Idealfall, dass beide, Club und Künstler, davon profitieren.

Ganz ehrlich: Daran habe ich bei meinen Berghain-Fenstern nicht gedacht. Ich trenne zwischen den Disziplinen ohnehin nicht. Leben, Clubkultur und künstlerische Arbeit bedingen einander.

Warum wehren Sie sich gegen die Vorstellung, dass Sie strategisch vorgehen? Sie werden repräsentiert von den renommierten Galerien Contemporary Fine Arts und Thaddaeus Ropac, Sie halten die Produktion knapp.

Tatsächlich arbeite ich immer nur auf die nächste Ausstellung hin. Mein Jahr ist meistens im Januar bereits verplant. Im Wesentlichen zeichne ich. Das Zeichnen, Strich für Strich, ist eine extrem zeitintensive Beschäftigung. Es liegt in der Natur der Sache, dass ich den Markt nicht mit Zeichnungen überschwemmen kann, weil ich nun einmal bis zu sechs Wochen an einer Zeichnung sitze. Ich laufe eher Gefahr, in Termindruck zu geraten. Im kommenden November habe ich bei Contemporary Fine Arts meine nächste Einzelausstellung und muss mich jetzt schon wieder ranhalten. Das ist aber disziplinarische Notwendigkeit, das hat nichts mit einer Strategie zu tun, die ich verfolge, um meinen Marktwert in die Höhe zu treiben.

Wie hätte eine Strategie aussehen können?

Ich habe beispielsweise die Tatsache, dass ich schwarz bin, in meiner Arbeit nie in den Vordergrund gestellt. Es ist tatsächlich so, dass ich mich in der Vergangenheit immer gewehrt habe, wenn versucht wurde, meine Kunst zu einer ›schwarzen Kunst‹ umzudeuten. Was habe ich nicht für krude Interpretationen meiner Arbeiten gelesen, die mir unterstellten, dass ich als Schwarzer einen besonderen Zugang zur Kunst hätte oder dass meine Methode, Bilder wie Negative zu zeichnen, Schwarz und Weiß also zu invertieren, Ausdruck meiner Hautfarbe sei. So ein Quatsch! Ich habe schon oft gehört, dass ich viel schneller viel weiter hätte kommen können, wenn ich mich bewusst als Exot inszeniert hätte.

Warum bleiben Sie bei der Zeichnung, einer Form, die, wie Sie selbst sagen, enorm zeitintensiv ist – im Gegensatz zum Foto, zum Siebdruck oder sogar zum Ölbild.

Ich liebe es zu zeichnen. Ganz einfach. Geht es Ihnen nicht so, dass Sie bei anderen Künstlern manchmal den Eindruck haben, dass einer, sobald bei ihm der Erfolg einsetzt, plötzlich seinen Output vervielfacht? Meistens nehmen diese Künstler einen Formatwechsel vor, der es ihnen ermöglicht, Arbeiten schneller fertig zu stellen. Mir geht es aber nicht darum, in möglichst kurzer Zeit

möglichst viel Geld umzusetzen. Dafür ist mir die Kunst zu wichtig.

Welche Rolle spielt der meditative Aspekt beim Zeichnen – das stundenlange tägliche Fokussieren auf eine Tätigkeit, die erst Wochen später beendet sein wird?

Um diese Konzentration geht es doch! Diese stille Tätigkeit treibt mich aber auch oft genug in den Wahnsinn. Ich sterbe mit jedem Bild ein wenig, und die Arbeit entzieht mir Lebensenergie. Ich bin nach ein paar Stunden im wahrsten Sinne des Wortes erledigt. Aber das gehört wohl zum Wesen der Zeichnung. Ich fürchte, das klingt furchtbar pathetisch!

Mit was für Bleistiften zeichnen Sie?

Es gibt nur drei Stärken, mit denen ich zeichne: HB, 5B und 2H. Keine anderen. Diese drei Bleistifte sind mein Werkzeug.

Wie genau arbeiten Sie auf eine bestimmte Ausstellungssituation hin?

Minutiös! Da ich wie gesagt alleine aus Zeitgründen niemals mehr Arbeiten produziere als unbedingt nötig, befasse ich mich stets zuerst genau mit dem Ausstellungsraum, überlege mir dann, wie viele Bilder in welchem Format zu erstellen sind, um den Raum zu bespielen.

Die Frage war anders gemeint: Woher nehmen Sie die inhaltlichen Motive Ihrer Arbeiten, wenn Sie Bilder von Hooligans, Nazi-Demonstrationen oder vom Rummel zeichnen?

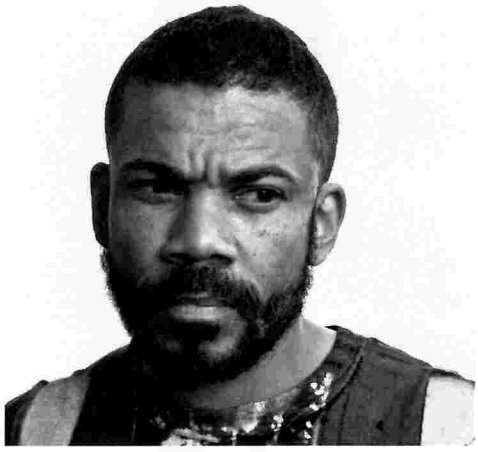
Viele haben ein Problem damit, dass man meinen Zeichnungen auf den ersten Blick ein Thema, ein Motiv zuordnen kann. Ich glaube, gute Kunst muss natürlich auf mehreren Ebenen funktionieren. Ich habe aber kein Problem damit, dass es bei meiner Arbeit die Ebene des unmittelbaren Zugangs gibt, Unverständlichkeit war noch nie eine Formel für tolle Kunst! Was die Nazi-Demonstration anbetrifft, bin ich ganz einfach auf die Gegendemonstration gegangen – um zu demonstrieren. Ich hatte meinen Fotoapparat dabei und war beeindruckt von der Energie, die sich in diesen Menschenansammlungen manifestierte. Ich fragte mich: Wie kann ich diese Energie in einer Zeichnung festhalten?

Was ist das Spezifische dieser Energie?

Es geht immer um aggressive, zerstörerische Energie. Die fasziniert mich, und sie stößt mich zugleich ab. Ich halte den Horror fest, die Grenzerfahrung. Ich füge nichts hinzu. Ich betrachte mich als Chronisten, wenn ich so vorgehe.

Wie gehen Sie vor?

Mit meiner Kamera mache ich Schnappschüsse – also Bilder, die nicht inszeniert sind, sondern die sich mir bieten, auf die ich



»Damit ein Bild etwas mit mir zu tun hat, muss ich es zuvor selbst gesehen haben.«

einfach draufhalte. Und unter diesen hunderten von Schnappschüssen gibt es immer wieder Bilder, in denen einfach alles stimmt – der goldene Schnitt, der Bildaufbau, die Blicke der Menschen, die Dynamik. Solche Bilder werden dann zu Vorlagen für meine Zeichnungen. Bilder wohlgemerkt, die ich selbst nie so hätte komponieren können. Die Kompositionen entstehen von selbst vor meinen Augen, ich wähle höchstens einen bestimmten Ausschnitt aus der Wirklichkeit.

Gibt es Momente der Postproduktion oder der Retusche?

Nein, wenn ich einmal einen Bildausschnitt aus einem Foto gewählt habe, übertrage ich das Bild eins zu eins in eine Zeichnung. Sonst wäre ich ja kein Chronist.

Auch, wenn Sie Kotzlachen zeichnen?

Selbstverständlich. Und natürlich sind die Zeichnungen von all den Kotzlachen, die ich rund um den Rosenthaler Platz tagtäglich fotografiere, zu Bodenarbeiten geworden. In Paris habe ich die Zeichnungen auf alle Fälle auf dem Fußboden der Galerie ausgestellt. Seit ein paar Jahren trage ich übrigens den Gedanken mit mir herum, auch Spuckflecken zu zeichnen. Die Art von Spuckflecken, die man in Berlin immer sieht, wenn man sich auf dem Bahnsteig eines U-Bahnhofs auf eine Bank setzt und den Blick dann zu Boden wandern lässt. Ich empfinde diese Spuckflecken als archaischen Ausdruck der Markierung von Terrain. Als ob es einen bestimmten Typus von jungem Mann gibt, der unbedingt überall seine Markierung hinterlassen muss.

Abermals ein Akt der Aggression.

Genau. Aber nicht nur. Auf den Boden zu kotzen und zu spucken hat immer auch etwas mit Selbstreinigung zu tun. Bei mir entstehen aus diesen Motiven trotz aller fotorealistischen Gegenständlichkeit wunderbar abstrakte Zeichnungen. Wenn man nicht weiß, was man da sieht, sieht man in erster Linie eine Struktur. Eine abstrakte Form, ein Ornament. Aber ich zeichne auch die Wasserfontänen von Springbrunnen – nicht alles muss von einer männlichen Aggression grundiert sein. Besonders krass erlebe ich es natürlich auf der Straße, wenn ich Abend für Abend aus meinem Fenster in der Torstraße die alkoholisierte Aggression erlebe, wenn junge Männer total geladen sind, kotzen, Streit suchen. Sie haben dabei ›fun‹, also Spaß. Ich sehe diese spezielle Art der Aggression, die man ja auch bei marodierenden Fans nach Fußballspielen erlebt, mit einer gewissen Verachtung.

Verachtung warum? Weil Sie selbst immer nüchtern bleiben?

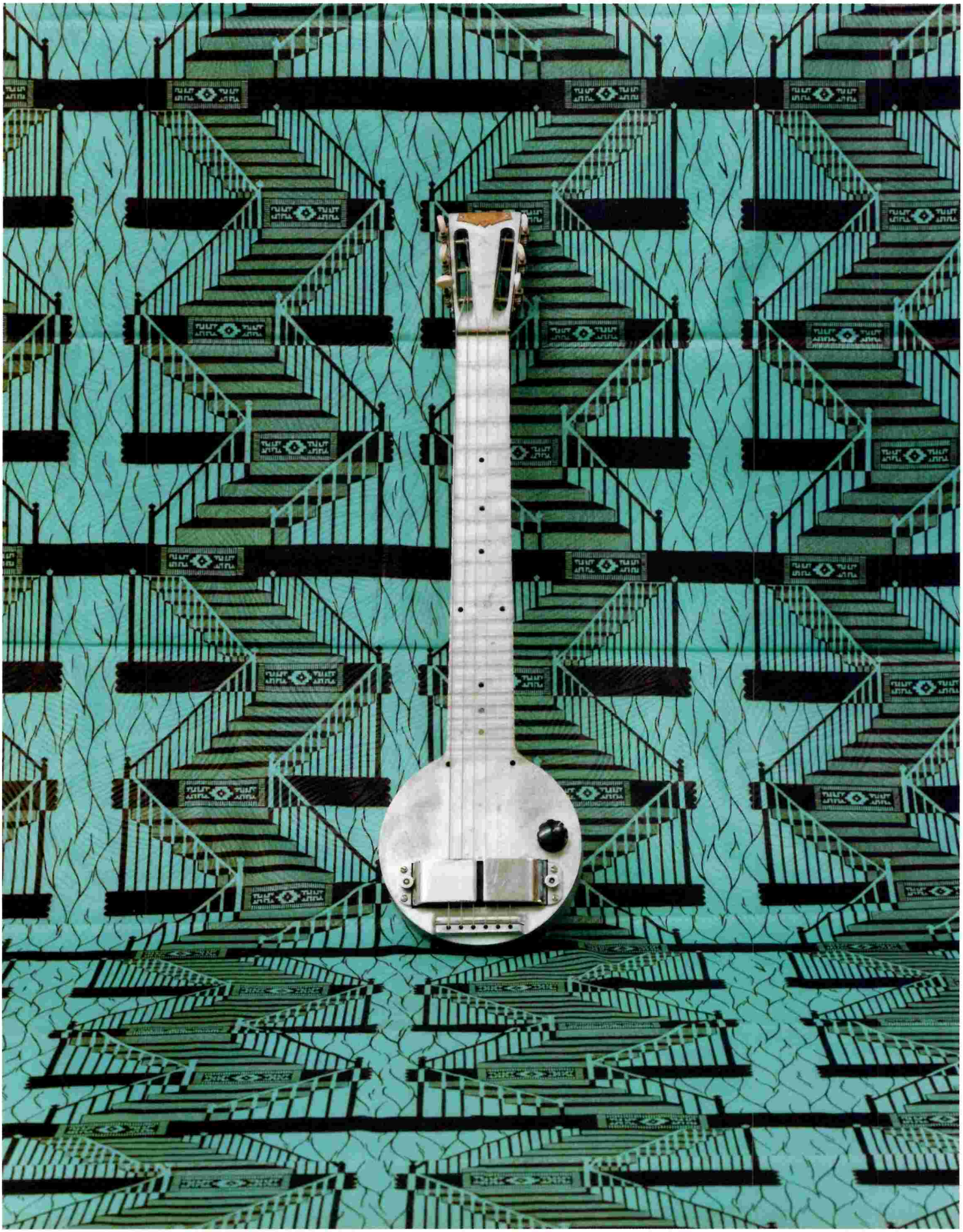
Ja, natürlich, auch deswegen. Aber es spielt auch diese Rudelbildung eine Rolle, dieses Herumgröhlen, das Kaputtmachen, das Rumsauen. Ich denke dann immer daran, wie toll es doch eigentlich ist, es sich im Leben ein wenig schwerer zu machen und produktiv zu sein statt eine öffentliche Telefonstange, so hässlich sie sein mag, zusammenzutreten. Ich zeichne die Horden von Hooligans, weil sie vor meiner Haustür auf und ab marschieren. Aus genau diesem Grund zeichne ich keine Kriegsbilder, denn den Krieg habe ich im Gegensatz zu dem Spaßterror am Rosenthaler Platz nie erlebt.

Dieser Terror ersetzt den Krieg?

Harte These. Aber vielleicht ist es so. Natürlich gibt es da Zusammenhänge. Ich kann nur sagen: Damit ein Bild etwas mit mir zu tun hat, muss ich es zuvor selbst gesehen haben. Ich friere diesen Momente ein.

Aber warum reicht dafür nicht schon der Schnappschuss mit der Kamera, warum muss eine Zeichnung daraus werden? Warum muss mit jedem Bleistiftstrich, der akribisch, unter Umständen sogar qualvoll gesetzt wird, bekräftigt werden: Genau das ist das Bild, um das es immer gehen wird?

Zwischen einem Schnappschuss und einem Bild, an dem ich sechs Wochen lang gezeichnet habe, liegen genau diese sechs Wochen. Ich verleihe einem Moment Nachdruck, indem ich mich lange mit diesem Motiv beschäftige. Ich bin einfach kein Fotograf. Ich bin Künstler, der zeichnet.



»FRYING PAN« *2007*

DAS GEHEIMNIS DER GEHEIMNISLOSIGKEIT

Annette Kelm

Cartier-Bresson beschwor den »entscheidenden Moment«, Gursky liefert sich Technik- und Materialschlachten. Und was macht Annette Kelm? Fotografiert »mit so wenig Aufwand wie möglich«. Die 1975 geborene Künstlerin stellt einfach jedes ihrer Fotos mit der gleichen Sorgfalt scharf – und hat damit großen Erfolg. Anlässlich ihrer aktuellen Ausstellung in den Berliner Kunst-Werken und ihrer Nominierung für den Preis der Nationalgalerie für junge Kunst unternimmt Kito Nedo den Versuch, ihre merkwürdig regungslosen Bilder zu verstehen.

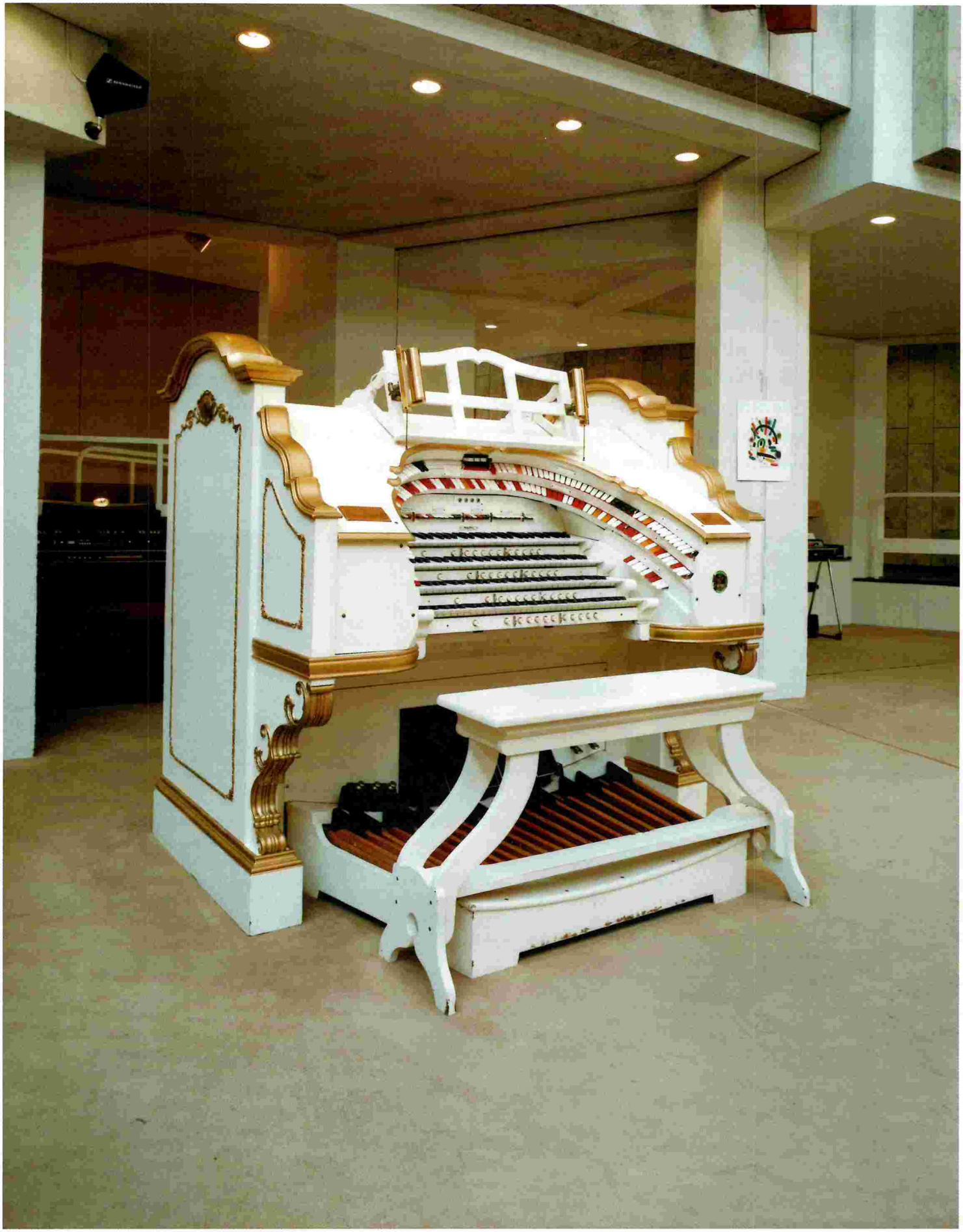
TEXT: KITO NEDO **BILDER:** © JOHANN KÖNIG, BERLIN

SERIE »DEUTSCHE WERKSTÄTTEN« DREI TEILE *2008*

›Zugänglichkeit‹ ist kein Wort, das einem zur Beschreibung der Fotografien von Annette Kelm an erster Stelle einfallen würde. Doch ›abweisend‹ sind die Bilder der 1975 in Stuttgart geborenen Künstlerin auch nicht. Vielmehr zeichnen sie sich durch eine eigentümliche Sorte von Schönheit aus, die mit den Erwartungen spielt, die man als Betrachter unwillkürlich an fotografische Bilder heranträgt. Denn wer in Kelms Katalogen blättert oder durch ihre aktuelle Ausstellung in den Berliner Kunst-Werken in der Auguststraße läuft, der findet sich mit Bildern konfrontiert, die vorwiegend Objekte und Architekturen zeigen, die in ihrer Vertracktheit und Verschiedenartigkeit nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Das heißt: Trotz Brillanz, Tiefenschärfe und einer für Kelms Fotografie charakteristischen Konzentration auf das Dargestellte, kann sich der Betrachter dieser Bilder ihrer nur schwer bemächtigen. Im Wechselspiel zwischen Fremdheit und Vertrautheit behaupten Kelms Fotografien ihren autonomen Status. Denn obwohl sich ihre Bildsprache aus verschiedenen Quellen visueller Kultur speist: Im Rückbezug ist ihr Werk nie eindeutig solchen Referenzfeldern wie etwa ›Werbefotografie‹ oder ›Becher-Schule‹ zuordenbar.

Warum sich Annette Kelms Bilder trotz aller Deutlichkeit einer Eindeutigkeit widersetzen, veranschaulicht etwa die Serie von zwanzig Fotografien, die nichts weiter zeigt als fünf Variationen einer chinesischen Baseballmütze (»Caps«, 2008). Fotografiert in vier unterschiedlichen frontal-seitlichen Positionen, sind die Mützen vor einem monochromatischen Hintergrund ohne jeden kommentierenden oder sonstwie bedeutungsstiftenden Kontext auf mittelformatigen Abzügen zu je 49 x 60 Zentimeter abgebildet: das Ding an sich. Die große Sorgfalt, mit der Kelm das profane Kleidungsstück präsentiert, erweckt Neugierde und Faszination: Handelt es sich vielleicht doch um ein besonders kostbares oder seltenes Produkt? Die Kopfbedeckungen fand die Künstlerin bei einem New-York-Aufenthalt in einem Geschäft in Chinatown. Ist es also die Freude an der schrägen Exotik einer solchen Ware, die Kelm zu ihrer Parade inspirierte – eine Feier der kleinsten Gemeinsamkeit amerikanischer und chinesischer Alltagskultur? Oder sind es vielmehr die Variationen der Oberfläche, welche die Fotografin interessieren, die visuellen Reize, die jede Veränderung des Kamerawinkels produziert? Jenseits der Verhandlung solcher Fragen passiert noch etwas anderes: Die Basecap wird zum Ornament, verweist also nicht mehr so sehr auf ihre ursprüngliche Objektfunktion, sondern nimmt einen neuen Gebrauchswert im Gefüge der Ausstellung ein.

»Ich suche nicht nach dem authentischen Moment«, sagt Annette Kelm, wenn man sie



»UNTITLED« *2007*

auf die merkwürdige Reglosigkeit ihrer Bilder anspricht. Kein Hintersinn, keine Feier des »entscheidenden Moments«, wie ihn einst Henri Cartier-Bresson beschwor, aber auch keine Technik- und Materialschlachten, wie sie Gursky, Höfer oder Wall vollführen. Sie versuche, »die Dinge mit so wenig Aufwand wie möglich« zu fotografieren, sagt Kelm und fügt hinzu, dass die Größe des Abbilds in ihren Fotos im besten Fall der Größe des Abgebildeten entspreche. Liegt das Geheimnis dieser Fotografien in ihrer Geheimnislosigkeit?

Gegen die Annahme der Eindeutigkeit sprechen jedenfalls andere Arbeiten, die viel stärker als »Caps« auf ein Außen, auf eine Geschichte verweisen und gleichzeitig die Vorliebe Kelms für Inszenierung – die im Fall von »Caps« freilich als Nicht-Inszenierung stattfindet – offenbaren. Die Bilder von Musikinstrumenten etwa, denen die Fotografin im Berliner Musikinstrumenten-Museum und an anderen Orten wie der Werkstatt eines Instrumentenbauers nachspürte. So zeigt die Fotografie »Frying Pan« (2007) beispielsweise die erste elektrische Gitarre der Welt, Anfang der dreißiger Jahre konstruiert von George Beauchamp und wenig später von Rickenbacker in Serie produziert, die ihren Namen ihrer pfannenartigen Form verdankt.

Die Erstarrung im Musealen oder Inventarhaften, die der frontalen Abbildung des metallisch glänzenden Instruments innewohnt, bricht Kelm durch das Einfügen eines türkisfarbenen Wachsbatikstoffes mit einem schwindelerregenden Treppenmuster im Hintergrund. Man kann hier selbstverständlich an M.C. Escher denken, doch wer sich je in den afrikanisch geprägten Nachbarschaften von Paris in ein Geschäft für derartige Stoffe verirrte, der ahnt um die komplexen kulturellen Konnotationen, die diese Textilien in sich tragen. In Zentral- und Westafrika dienen sie vor allem Frauen in unendlich vielen Mustern und Farben als beliebtes Modematerial für traditionelle Wickelkleider. Populär wurden sie allerdings erst im 19. Jahrhundert, als die Textilindustrien der Kolonialmächte Afrika als lukrativen Absatzmarkt entdeckten. Obwohl es auf dem Kontinent längst eigene Produktionen gibt, blieben ursprüngliche Handelstraditionen auch in der postkolonialen Ära intakt. So gilt der 1846 gegründete holländische Textilfabrikant Vlisco noch heute als Marktführer für das sogenannte »Dutch Wax«.

Man muss an der Universität jedoch weder bei Peter Wicke, noch Fashion Studies mit Postcolonial-Schwerpunkt studiert haben, um Bilder wie »Frying Pan« faszinierend zu finden. Nicht zuletzt wegen ihrer ›Flachheit‹ und der augenscheinlichen Nähe zu klassischen Arrangements des Stilllebens verführen sie zum Vergleich mit der Malerei. Tatsächlich kam Kelm während ihres Studiums an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste über den Umweg der Malerei zur Fotografie. Denn als Vorlage für ihre Gemälde an der Akademie nutzte sie Dias. Die Gemälde seien »scheußlich« gewesen, sagt die Künstlerin heute, »aber die Dias waren okay«. Das Problematische an der Malerei, so Kelm, sei

»BIG PRINT #2 (MAUI FERN – COTTON »MAINSAIL CLOTH« FALL 1949 DESIGN DOROTHY DRAPER, COURTESY SCHUMACHER & CO.)« *2007*

SO SCHIMMERN FARBSATTE ZIERFARN-MUSTER IM AUSSTELLUNGSRAUM UND STELLEN SOWOHL DIE FRAGE NACH AUTORSCHAFT WIE AUCH DIE NACH DEM VERHÄLTNIS VON KUNST UND DESIGN

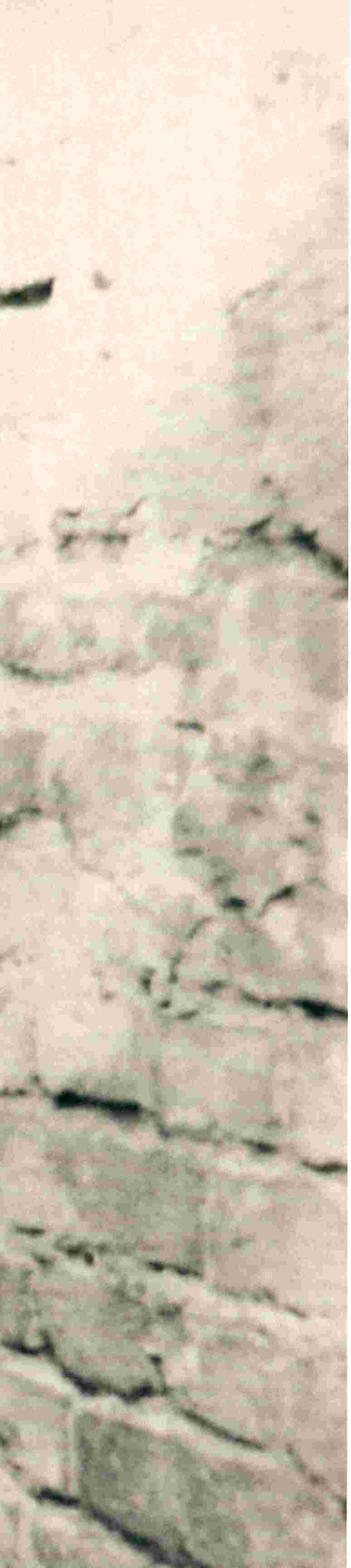
der Umgang mit dem Material, das ewige Verändern und Übermalen der Bilder. Immer sei sie bei einem Zustand gelandet, an dem »alles braun« gewesen sei. Irgendwann ließ sie die Malerei und die Gemälde einfach weg und konzentrierte sich auf die Bildproduktion mit der Kamera: »Zu fotografieren entspricht meiner Art zu arbeiten – man kann sammeln und verwerfen.« Trotz der Distanzierung verraten Kelms reduziert-effektvolle Sujets, wie etwa die vierteilige Fotoarbeit »Untitled (Oranges)« von 2007, die ehemalige Malerin.

Doch nicht nur auf der Ebene malerischer Bildkomposition eignet sich Kelm ihre Objekte an. Bevor sie beispielsweise im vergangenen Jahr eine Serie von historischen Häusern in Fertigbauweise fotografierte, recherchierte sie wie eine Historikerin akribisch die Standorte der Gebäude im Schwarzwald, an der Ostsee, bei Dresden und in Berlin. Titel wie »Erstes Musterhaus, Hellerau, Deutsche Werkstätten Hellerau, Architekt Adelbert Niemeyer, 1920« (2008) entsprechen weniger der Sprache eines Kunstkatalogs, sondern erinnern eher an historische Abhandlungen, in diesem Fall über den Bauhaus-Vorläufer »Deutscher Werkbund«. Im Heimatschutzstil der von Kelm fotografierten Holzhäuser manifestiert sich die ambivalente Agenda der 1907 gegründeten Lobbyvereinigung von Industrie und Handwerk, unter deren Dach sich eine Zeitlang sowohl nationalistisch-reaktionäre Ideologen wie Paul Schultze-Naumburg, aber auch progressive Architekten wie Bruno Taut versammelten.

Ähnlich genau wie mit den Werkbund-Häusern nimmt es Kelm auch mit den Mustern der US-amerikanischen Innenarchitektin Dorothy Draper, die mit neobarocken Anleihen in den Jahrzehnten vor und während des Zweiten Weltkriegs extrem erfolgreich war. Kelm besuchte das Firmenarchiv der Textilfabrik Schumacher & Co. in Newark, Delaware, und eignete sich, mit Einwilligung der Firma, eine Reihe von Drapers floralen Mustern für ihre eigene Arbeit im Stil einer fotografischen Reproduktion an. So schimmern die farbsatten Zierfarn-Muster und stilisierten Pfingstrosen der Serie »Big Prints« (2007) in der Manier von Wachstüchern mittelformatig im Ausstellungsraum und stellen sowohl die Frage nach Autorschaft und nach dem Verhältnis von Kunst und Design, wie auch die Frage danach, was passiert, wenn eine Künstlerin schwülstige amerikanische Vintage-Muster der vierziger Jahre durch einen zeitgenössischen White Cube schleust. Dass Kelm derlei Fragen im Zusammenhang mit ihrer Arbeit nicht als von vornherein beantwortet sieht, sondern auf einen Prozess verweist, der mit den Ausstellungen nicht an sein Ende gelangt, ist wohl ein Grund für den großen Erfolg, den sie im Moment genießt. Im Herbst ist sie neben Keren Cytter, Danh Vo und Omer Fast eine Kandidatin für den Preis der Nationalgalerie für junge Kunst 2009.

»Annette Kelm« *KW Institute for Contemporary Art Berlin, Auguststraße 69, 10117 Berlin, bis 19. Juli 2009, www.kw-berlin.de*

»Annette Kelm« *Hrsg. Susanne Pfeffer u. a. Mit Beiträgen von Zoë Gray, Dirk von Lowtzow und Caoimhín Mac Giolla Léith, 2009 (Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln)*



DAS ICH MIT ALL SEINEN PROBLEMEN

Jörg Fauser

Er schrieb die vielleicht besten Reportagen der achtziger Jahre und prägte ganze Generationen deutschsprachiger Autoren: Jörg Fauser, 1987 im Heroinrausch auf der Autobahn überfahrener Schriftsteller, Poet und Journalist, übertrug den Funken der Beat-Literatur der fünfziger Jahre auf den Schreibbetrieb der BRD und grundierte die eigene Sprache mit einer politischen Aufmerksamkeit, die bis heute selten erreicht ist. Der Autor Peter Henning, Bekannter Fausers in den Achtzigern, las sich durch »Gesammelte journalistische Arbeiten«, den endlich erschienenen Abschlussband der neunbändigen Werkausgabe.

TEXT: PETER HENNING **BILDER:** © FAUSER NACHLASS ARCHIV

So also sieht sie aus, die zukünftige Bibel der Fauser-Gemeinde: 1.024 Gramm schwer, eierschalfarbenes Dünndruckpapier, knapp sechzehnhundert Seiten stark – ein Wal von einem Buch, der alles andere zu verschlucken scheint. Seine Erzählungen, seine Gedichtbände – ja selbst seine wuchtigen Romane wirken dagegen plötzlich marginal. Kein Wunder, denn in diesem Koloss steckt nicht weniger als ein ganzes Journalistenleben: 28 Jahre an der Schreibfront – versammelt zu einem Kompendium aus Reportagen, Kritiken, Kolumnen, Aufsätzen und Artikeln. Und das Salz in der Suppe: da und dort scheinbar beiläufig eingestreute, manchmal in knappen Nebensätzen aufscheinende Reflexionen zur Lage des eigenen Schreiber-Ichs. Fauser über Fauser sozusagen – unfrisiert. Bekenntnisse hinter vorgehaltener Hand. Denn wenn Fauser eines mit Wolllust verachtet, dann sind es Schreiber, die zur Selbstentblößung neigen und ihre Krisen öffentlich zelebrieren. Er sieht das nämlich anders: Wer Trost im Schreiben sucht, dem empfiehlt er die Kirche. Dass er selbst oft genug am Schreiben laboriert, steht auf einem anderen Blatt und geht keinen was an. Ein harter Hund eben, dieser Fauser, wie er alle glauben machen will.

»Ich habe ihm diese ganze harte Tour nie abgekauft«, sagt Dorothea Rein, Chefin des Frankfurter Verlages Neue Kritik, die eine tiefe Freundschaft mit Fauser verband. »Denn ich kannte ihn anders. In Wahrheit war Jörg Fauser ein Hochsensibler, der durchaus zu Tränen fähig war, zu Weichheit und Sanftmut.« In ihrem Privatbesitz befinden sich Briefe, die dies eindrucksvoll bezeugen. Und sie erinnert sich fast wehmütig daran, wie sie – die beiden müssen damals 16 oder 17 gewesen sein – an Rosa Luxemburgs Geburtstag gemeinsam mit der Bahn in den Taunus fuhren, wo Fauser ihr weihevoll aus Paul Fröhlichs Luxemburg-Biografie vorlas – ein rotes Fähnchen flatternd im Wind. Doch er kann auch anders sein: verschlossen, starrköpfig – gefangen in seiner Haltung. Dies belegt ein Bild von ihm aus dem Herbst 1977, das ihn

gemeinsam mit Charles Bukowski, dessen Frau Linda und Frances Schoenberger an der Theke einer Bar, irgendwo in Los Angeles zeigt: uninteressiert, ja einsam wirkend schaut er in die Kamera. Und wie wohl kein anderes Foto dieses Autors offenbart es, in welcher Zwangsjacke Jörg Fauser in Wahrheit bis zuletzt steckte: in der luftabschnürenden Pose des scheinbar bis in die Haarspitzen abgebrühten Rebellen, der vor lauter Coolness in Apathie und Sprachlosigkeit verfällt. Doch schiebt man den seit seinem jähen Unfalltod im Jahr 1987 mächtig angewachsenen Legendenschrott beiseite, so stößt man auf einen unablässig mit den eigenen Selbstbildern ringenden Einzelgänger, der gefangen scheint hinter der Fassade des durchamerikanisierten, heroinabhängigen Schreibers.

Ein Blick in den gut dokumentierten Briefwechsel Fausers mit seinen Eltern schließlich zeigt einen von dem tiefen Verlangen nach Nähe, Zustimmung und Verständnis geleiteten Romantiker, der nur entfernt an das Bild des weithin bekannten coolen Partisanen erinnert. Nicht zuletzt diesem Spannungsverhältnis ist die Qualität seiner Texte geschuldet, ihre Coolness und Radikalität, ihre antizipatorische Kraft und ihr Wissen um Brüche und das Gewicht des Scheiterns. Davon zeugen die jetzt als letzter Band der Berliner Werkausgabe vorliegenden »Gesammelten journalistischen Arbeiten der Jahre 1959-1987«. Zudem besitzt Fauser, dieser mit sämtlichen Möglichkeiten des Schreibens gesegnete Solitär, zu allem, was die Welt zu seiner Zeit bewegte, eine dezidierte und alles andere als so eben hingeschriebene Meinung: zur Politik und ihren ausgewählten, genauer unter die Lupe genommenen Protagonisten ebenso wie zu Kunst, Literatur, Los Angeles, Tanger, der Beat-Generation, dem Jazz oder jenen, die ihn beim Schreiben stets begleiten. Seine großen Essays über Bukowski, Fallada, Joseph Roth, Chandler oder Jack Kerouac sind Hommagen und zugleich geheime Selbstbefragungen – Spiegelungen des Eigenen im Fremden; Texte, in denen er immer neu den eigenen Wahrheitsbegriff der Prüfung unterzieht. Denn wenn er mit Blick auf das eigene Schaffen eines hofft, dann dies: »Dass ich mit den Lesern immer weiter gehen kann, wenn ich den nächsten Schritt mache, dass die nicht sagen: Abpfiff! Sondern: Aha – jetzt hat er sich das vorgenommen, vielleicht falsch, aber man kann es auf jeden Fall lesen.«

Am besten ist ein Schriftsteller bekanntlich dann, wenn er über das schreibt, was ihn betrifft und was er kennt: Fauser erhebt diese Einsicht irgendwann für sich zur Grundregel – und richtet seine Texte strikt danach aus, nur über Dinge zu schreiben, die mit ihm zu tun haben, die sein Leben, seine Sichtweise, sein Fühlen streifen. Dazu äußert er in einem Interview: »Das ›Ich‹ ist das einzige Thema des Schriftstellers, das ›Ich‹ mit seinen Problemen.« Und an anderer Stelle, moralisch aufgeladen: »Nur wer menschlich handelt, schreibt auch menschlich.« Außerhalb der eigenen Biografie gibt es für ihn kein eigentliches Schreiben, geschweige denn ein eigentliches Lesen. Es ist eine radikale, starrsinnige und bis ins Mark unbestechliche Haltung, die zu dem führt, was man heute als den »Fauser-Sound« bezeichnet. Liest man etwa sein Stück »Die Legende des Duloz«, so spürt man mit Nachdruck, weshalb Texte wie dieser, in dem Fauser den Geist der Beat-Generation um Ginsberg, Kerouac oder Burroughs mit Worten regelrecht seziert, stellvertretend für vieles, was dieser Autor geschrieben hat, zu

Jörg Fauser ist fähig, im Persönlichen von sich abzusehen und darin das Exemplarische aufscheinen zu lassen

allen Zeiten Gegenwartsrelevanz besitzen wird: Weil er fähig ist, im Persönlichen von sich abzusehen und darin das Exemplarische aufscheinen zu lassen. Und weil er direkter, origineller erzählt.

Beispielhaft belegen mag dies der Anfang seines Textes über den englischen Schriftsteller Ted Allbeury, der so beginnt: »Ted Allbeury, der Spionageschriftsteller, ist nicht ganz so groß wie ein Eisbär, hat aber die gleichen wachsamen Augen und dazu einen Schock weißer Haare, den jeder Figaro gerne in seine Finger bekäme.« Jedem Feuilletonredakteur muss sich bei einem solchen Texteinstieg der Magen umdrehen; doch Fauser weckt mit seinem Eisbär-Vergleich im Leser im Handumdrehen das, worauf er aus ist: sein ungeteiltes Interesse. Ein erstes griffiges Bild entsteht im Kopf, die Erzähltemperatur steigt, die Stimmung ist erzeugt. Über die bewusst inszenierte Überhöhung seines Gegenstandes entfaltet der Text seinen Sog. Und ehe man sich versieht, ist man Teil der Welt des Mister Allbeury, so, als existiere außerhalb des Textes nichts anderes mehr. Kein langes Herumlavieren, kein falscher Respekt, der den Blick auf den Gegenstand unnötig verstellt. Fauser löst dem Interviewpartner Allbeury wie auf Knopfdruck die Zunge – und dass man ihm anschließend mit angehaltenem Atem durch die Beschreibung seiner vierstündigen Begegnung mit dem Autor folgt, darin liegt das Geheimnis seiner Kunst.

Doch was kann, was soll Literatur? Sich unablässig diese Fragen stellend, sucht Fauser Antworten darauf in den Romanen derer, die sich mit genau derselben Frage herumschlagen. Und so findet er in den Büchern von Graham Greene, Ross Thomas, Chester Himes oder Erich Loest, deren Arbeiten er mal für das Berliner Tip-Magazin unter die Lupe nimmt, mal für das Männermagazin Lui, Beweise dafür, dass er auf dem richtigen Weg ist mit seiner kompromisslosen Schreibhaltung. Und immer dann, wenn er in den Grauzonen der Gesellschaft exploriert, vermag er die wahren Schätze zu bergen. Dabei ist ihm jede scheinbar noch so kleine Auftragsarbeit recht, um seine Mission voranzutreiben: das langsame Aufbrechen der verkrusteten Rezeptionsstrukturen. Dass er dabei mitunter auf einsamem Posten in seinem Metier agiert, nimmt er gerne in Kauf. In anderen Lebenszusammenhängen aber hat er nicht »trotzige Abgeschiedenheit« im Sinn, sondern »Teilhabe an der Welt«. Denn in seinen Augen ist »der Schriftsteller kein trotziger Außenseiter«. Er soll vielmehr »teilhaben an der Welt, denn nur woran er teilhat, darüber kann er mit Fug und Recht schreiben. Denn wäre der Schriftsteller ein trotziger Außenseiter, dann würde er nichts über die Gesellschaft erfahren.« Die Gesellschaft aber ist es, die den stets politisch denkenden Fauser interessiert.

Aufgewachsen in einer Künstlerfamilie – der Vater Arthur war ein von den Nazis mit Ausstellungsverbot belegter expressionistischer Maler, die Mutter Maria Razum Schauspielerin und Mitglied des ersten Brecht-Ensembles – lernt Fauser früh, Obrigkeiten zu misstrauen und Politik mit all ihren Fallstricken ernst zu nehmen. Vorbildhaft ist ihm dabei insbesondere die wechselvolle, von Gefängnisaufenthalten, Abschiebungen und Berufsverboten gezeichnete Biografie seines Vaters, der als aktiver Kommunist nicht nur unerschütterlich für seine Gesinnung im nationalsozialistischen Europa einstand, sondern seinem Denken darüber hinaus – und dies nicht nur über die Malerei, sondern auch in Form von Hörspielen und bissigen Stücken wie »Die Socken des Herrn Mussolini« Ausdruck verlieh. Und ähnlich seinem Vater, der eine Zeitlang als obdachloser Landstreicher durch Italien zog, ehe er später in Berlin das

Kabarett »Die Dachluke« gründete und Lehrer an der Hochschule für Bildende Künste wurde, wo er allerdings nach kurzer Zeit wegen Differenzen mit der Hochschulleitung vor die Tür gesetzt wurde, schenkt Jörg sein Herz und seine Sätze mit Vorliebe denen, die zumeist leer ausgehen, wenn es ans große Verteilen geht: den Gebrochenen und Versprengten, den Abgezockten und Gelinkten; Typen wie Blum, dem leicht verbeulten Held seines später mit Marius Müller-Westernhagen verfilmten Romans »Der Schneemann«, mit dem Fauser 1981 ein erstes dickes Ausrufezeichen als Erzähler setzt.

Den Roman als Gattung bezeichnet er wiederholt als »das Höchste überhaupt«; seine besten Sachen aber fließen ihm auf der Kurzstrecke aus der Feder, in denen der Schriftsteller Fauser auf bisweilen geniale Weise mit dem Journalisten eins wird. Bei ihm steht der Schreiber stets mitten im Geschehen, von der Wirklichkeit umtost, »ein fragiler Fetzen Mensch«, auf »gefährliche Art allein«, geschlagen mit »der Melancholie eines Heimatlosen«. Doch wenn es für ihn selbst ans Schreiben geht, wird aus dem »fragilen Fetzen Mensch« einer, der an den Herausforderungen der Sprache über sich hinauswächst. Einer, der aufs Ganze geht. Und er schreibt als Erster journalistische Texte wie Kurzgeschichten, zeigt, dass sich mithilfe literarischer Überhöhung mitunter besser die Wahrheit abbilden lässt als mit dem bloßen, stumpfsinnigen Herunterbeten von Fakten. Noch der kleinste Artikel folgt einer erzählerischen Dramaturgie, dokumentiert Formwillen und bleibt selbst in seiner bewusst gewählten Schnodderigkeit sensibel und komplex – von seinem stets wachen politischen Instinkt ganz zu schweigen. »Denn es ist der Auftrag des Journalisten, Partei gegen die Macht zu ergreifen«, bekennt er einmal in einem Interview. »Man muss darstellen, wo die Macht ist – wer sie hat und wie sie sich auswirkt – wenn man die Möglichkeit dazu hat.«

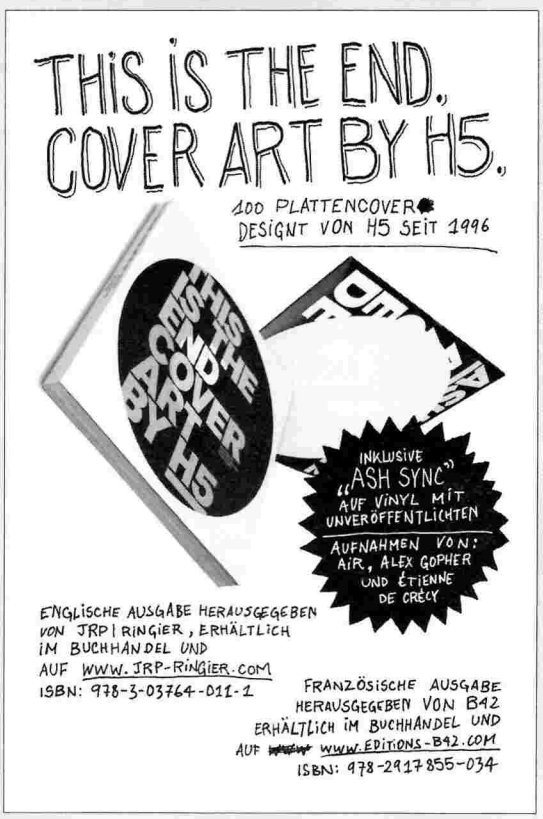
Er tut es in Form von Texten über die späteren Polit-Protagonisten Joschka Fischer und Gerhard Schröder – und meidet das Establishment, tummelt sich lieber im sogenannten ›Underground‹, wo ihm keiner was vormachen kann, seit er im Januar '67 in Istanbuls Junkie-Viertel Tophane drogenabhängig in den Abgrund gespäht hatte. Er beliefert Szene-Magazine wie ZOOM, das er selbst eine Zeitlang redaktionell betreut, UFO, Frankfurter Gemeinde oder Ulcus Molle so lange mit seinen Texten, bis er begreift, dass ihm auf Dauer nur die etablierten Zeitungen und Magazine das Überleben sichern können. Und so publiziert er, für den es »nicht ehrenrührig war, für Geld zu schreiben«, seine Geschichten fortan in Magazinen wie Twen, Lui oder dem Playboy – und sein Stern beginnt weithin zu leuchten. Bis zu seinem Tod im Juli 1987 auf der nächtlichen A 94 in Richtung München schreibt er Gedichte, Erzählungen und Romane – seine wahre Domäne aber bleibt die Reportage, die Kompression der Wirklichkeit im Motor seiner Sprache, auch wenn er bis zuletzt von dem großen, alles verändernden Roman fantasiert, dem »Höchsten überhaupt«.

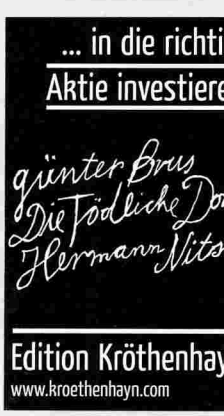
Dass ihn zuletzt immer häufiger Autoren der sogenannten Pop-Fraktion wie Benjamin Stuckrad-Barre für sich reklamieren und in Verkennung seines Wertes mit plumpen, marktschreierischen Quotes annoncieren, hätte Fauser selbst, der an Kumpanei unter Schriftstellern nicht glaubte, gewiss missfallen. Für ihn gab es gute oder schlechte Texte – der Rest war heiße Luft. Denn was das Schreiben selbst betraf, gab er sich bis zuletzt bewusst elitär. »Er hatte sich zwar über die Jahre verändert, und hatte mit dem sensiblen Jungen, den ich einmal kannte, nur noch wenig gemein«, sagte Dorothea Rein mit Blick auf Fausers Wandlungen. »Nicht zuletzt aufgrund der Drogen, die er genommen hatte, hatte er zahlreiche Mutationen erlebt. Doch seinem elitären Kunstanspruch blieb er bis zuletzt treu. Dass er sich am Ende wohl für gescheitert hielt und seiner lebenslangen Traurigkeit erlegen sein soll, kann ich mir gut vorstellen. Denn Jörg neigte stark zur Melancholie. Seine Texte aber, insbesondere seine journalistischen, blieben davon bis zuletzt unberührt. Dafür war er zu sehr Profi.«

Jörg Fauser »Der Strand der Städte – Gesammelte journalistische Arbeiten 1959-1987«, *1.593 Seiten, deutsch (Alexander Verlag), erschienen als achter und letzter Band der neunbändigen Jörg-Fauser-Werkausgabe*

Themroc

Restaurant der Situationistischen Internationale in Berlin. Montags Ruhetag. Dienstags bis Sonntags ab 18.30 Uhr geöffnet. Themroc: Torstraße 183. Reservierungen: Telefon 0162 – 425 11 21





IM SCHATTEN JUNGER MEDIENBLÜTE

Alexander Kluge & Joseph Vogl

TEXT: THOMAS HÜBENER **BILD:** © 2009 DCTP

Seit Beginn des Privatfernsehens führen Alexander Kluges Kulturmagazine zwischen Tittenparaden und Spielshows ein bizarres Schattendasein. Bei der Entwicklung des Interviews als Kunstform half oft der Kulturwissenschaftler Joseph Vogl aus. Nun erscheinen die besten Gespräche.

Der Autor, Filmemacher und Fernsehproduzent Alexander Kluge ist einer jener Menschen, deren kreativer Output allein aufgrund seines Umfangs dazu führt, dass man sich fragt, was man denn eigentlich selbst so im Leben macht. Seit Jahren produziert er Fernsehen für die Gebildeten unter seinen Verächtern. Auf den Kanälen der Privatsender RTL, SAT.1 und Vox verbreitet er in Kulturmagazinen wie »10 vor 11«, »News & Stories« und »Prime Time« seine grenzgängerische Konterbande. Kluges subversive Magazine bilden Inseln einer nichtspießigen Hochkultur in einem kulturindustriellen Meer der Beliebigkeit, das sich wohl selbst Theodor W. Adorno – neben Walter Benjamin und Robert Musil einer der wichtigsten Gewährsleute Kluges – nicht als ganz so zum Fürchten geistfeindlich vorgestellt hätte. Das funktioniert deshalb, weil der promovierte Jurist Kluge als Gründungsgesellschafter der Produktionsfirma DCTP in der Startphase des dualen Rundfunks eine medienrechtliche Klausel nutzte, die Kultur-Fenster im Privat-TV vorschrieb. Bei seinen Sendungen genießt der Büchner-Preisträger völlige Narrenfreiheit und darf Einschaltquoten ignorieren. Kluge mache »Zwölftonmusik im Zirkus«, giftete der ehemalige RTL-Chef Helmut Thoma einmal in schöner, wenngleich den Punkt bei näherem Hinsehen doch verfehlender Metaphorik – der Mitbegründer des Neuen Deutschen Films interessiert sich für die Zwölftonmusik ebenso wie für den Zirkus und würde nie das eine über das andere stellen.

Seine Sendungen beruhen auf der Kunst des intensiven Gesprächs mit einem Gegenüber aus Kultur, Wissenschaft oder Politik. Ob er mit dem Techno-DJ Jeff Mills, dem Regis-

seur Christoph Schlingensief, dem Dramatiker Einar Schleef, dem Komponisten Pierre Boulez oder Philosophen wie Peter Sloterdijk oder seinem Co-Autor Oskar Negt spricht: Immer bemüht sich der Dialog um Herrschafts- und Angstfreiheit, schweift ab, verliert sich in Mikrofragen, hält inne und hat keinerlei Scheu vor Pausen der Ratlosigkeit. Kluges Gespräche sind damit die perfekte Umsetzung des Kleist-Aufsatzes »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«. Nachdem man ein solches Gespräch gesehen hat, merkt man erst einmal, wie phrasendrescherisch, Meinungen aufsagend und unnachdenklich die durchschnittliche deutsche Talkshow – gerade auch die ›anspruchsvolle‹ – so abläuft. Dem meist nur als körperlose Off-Stimme präsenten Kluge und seinen Gesprächspartnern dagegen kann man beim Denken zuschauen. Das ist höchst selten, stört den im gewöhnlichen Fernsehen meist von einem wohltemperierten Dauerlächeln begleiteten Redefluss mitunter erheblich und führt immer wieder zu Lücken und Brüchen. Man kann auch sagen: Die produktive Chaotizität des Denkens, die im Fernsehen meist unter einer glattbügelnden Subjekt-Prädikat-Objekt-Grammatik versteckt liegt, bildet sich hier unmittelbar ab.

Das liegt auch daran, dass die Sendungen nicht fazitorientiert und jedem Bedeutungsfetischismus abhold sind. Der Interviewer Kluge befindet sich mit seiner seltsamen Melange aus Dezenz bei nimmermüder Nachhakbereitschaft in einer angenehmen Äquidistanz zum aufdringlichen Großinquisitorgestus eines Michel Friedman und zu der in jede noch so entlegene menschliche Regung kriechenden Empathie eines Reinhold Beckmann. Und obgleich er die intime Sphäre des Privat-Familiären bei Gesprächspartnern, die er gut kennt – wie dem verstorbenen Dramatiker Heiner Müller –, keineswegs ausspart, stellt er natürlich keine Kerner-Fragen vom Typus: »Wie fühlt sich das an, so eine Vergewaltigung?«

Besonders gut harmoniert Kluge mit dem Literatur- und Kulturwissenschaftler Joseph Vogl. Diese Wellenlängenkonvergenz ist in der nun erschienenen Best-of-Sammlung aus über vierzig seit Mitte der neunziger Jahre entstandenen Fernsehgesprächen mit dem Deleuze-Übersetzer auch nachlesbar. Eine Konstante bilden darin die Bezüge auf Theater, Oper und Geschichte. Darüber hinaus ist der inhaltliche Bogen der zwanzig Gespräche vielgestaltig. Es geht unter anderem um das Phänomen des Schmerzes, die Operette als sozialpsychologischen Ausdruck gesellschaftlicher Wertkrisen und Kontingenzdrohungen, die Historie des Amoklaufs, den Zusammenhang zwischen der Vernunft und dem radikal Bösen, die Figur des Versicherungsbeamten als Gegenspieler des Terroristen, die notwendige Einordnung von Börsencrash und Hyperinflation in eine Ästhetik des Erhabenen, die weltpolitische Bedeutung der Erfindung einer doppelten Buchführung, den Zusammenhang zwischen dem Roman, der Börse und dem religiösen Glauben und die externe Barbarei in organisierten Räumen der Verwilderung als Bedingung von Zivilisation in den westlichen Binnenzonen.

Das alles wird nicht im luftleeren Raum diskutiert, sondern mit mal naheliegenden, mal entlegenen Dichtern, Denkern und historischen Mikroepisoden belegt, garniert sowie quergelesen. Freud, Kant, Schiller, Heidegger, Agamben, Homer, Deleuze, Derrida, Adam Smith, Puccini, Proust, Dostojewski, Balzac, Hans Henny Jahnn, Machiavelli, Shakespeare, Kafka, Bram Stoker, Fritz Lang, Lady Di – ein aussichtsloses Unterfangen, alle Beteiligten aufzuführen, die eben nicht nur erwähnt, sondern kontextualisiert werden. Kluge und Vogl teilen die Vorliebe für argumentative Sprünge, die das Interview immer wieder an die Grenze zum freien Assoziieren führen. Die kunstvolle Abschweifung und der vagabundierende Gedankentransfer bilden das Strukturprinzip dieser enzyklopädischen Dialoge, deren Verlauf in der für Kluge-Interviews typischen Weise völlig offen ist. Trotz der irritierenden Brückenschläge zwischen allem und jedem ist der lustvolle Essayismus der Diskutanten frei von der Taschenspielerhaftigkeit, die etwa einem Slavoj Žižek bei aller intellektuellen Beschlagenheit manchmal anhaftet.

Gleich in zweierlei Hinsicht zeigt sich Kluge hier wie in seinen übrigen Fernsehproduktionen von antiken Philosophen geprägt. Zum einen modernisiert er die sokratische Mäeutik, die »Hebammenkunst«, bei der geschickt einkreisendes Fragen dazu führt, dass sich der Befragte Schritt für Schritt selbst der philosophischen Wahrheit annähert. Sokrates fungiert in der platonischen Überlieferung als fragender Geburtshelfer von Ideen, von denen der Befragte selbst nicht wusste, dass er sie in sich trug. Die Eindimensionalität der sokratischen Technik wird bei Kluge allerdings aufgebrochen: Sprechend werden sich beide Gesprächspartner ihres Denkens immer bewusster. Natürlich sind auch Kluges Grundannahmen von den sokratischen unterschieden: Er weiß, dass sich von Wahrheit nicht mehr im Singular sprechen lässt, ja sein Werk lässt sich – aller Skepsis und Beliebigkeitsangst gegenüber dem Postmodernismus zum Trotz – auch als Kritik der einen Vernunft verstehen.

Darüber hinaus ist Kluge das philosophische Staunen zu eigen, wie es Aristoteles als Beginn jeder Philosophie beschrieb. Nichts ist von vornherein selbstverständlich, alles wird erfragt, ganz nach der Art eines – durchaus auch auf die Nerven gehenden – wissbegierigen Kindes: »Was ist Schmerz?« – »Welche Arten des Bösen gibt es?« – »Was ist eigentlich überhaupt ein Schurke? Wo kommt das Wort her?« – »Was macht Poesie?« – so lauten einige der Ausgangsfragen an Vogl.

Zugegeben: Wenn die beiden ihre kultursemiotischen Netze über Phänomene dieser Welt werfen, verlieren diese erbarmungslos ihre Unschuld: Eine Träne ist dann keine Träne mehr, sondern ein »Erregungsmittel,

WAS MACHT POESIE? WAS IST SCHMERZ? WO KOMMT DAS WORT HER?

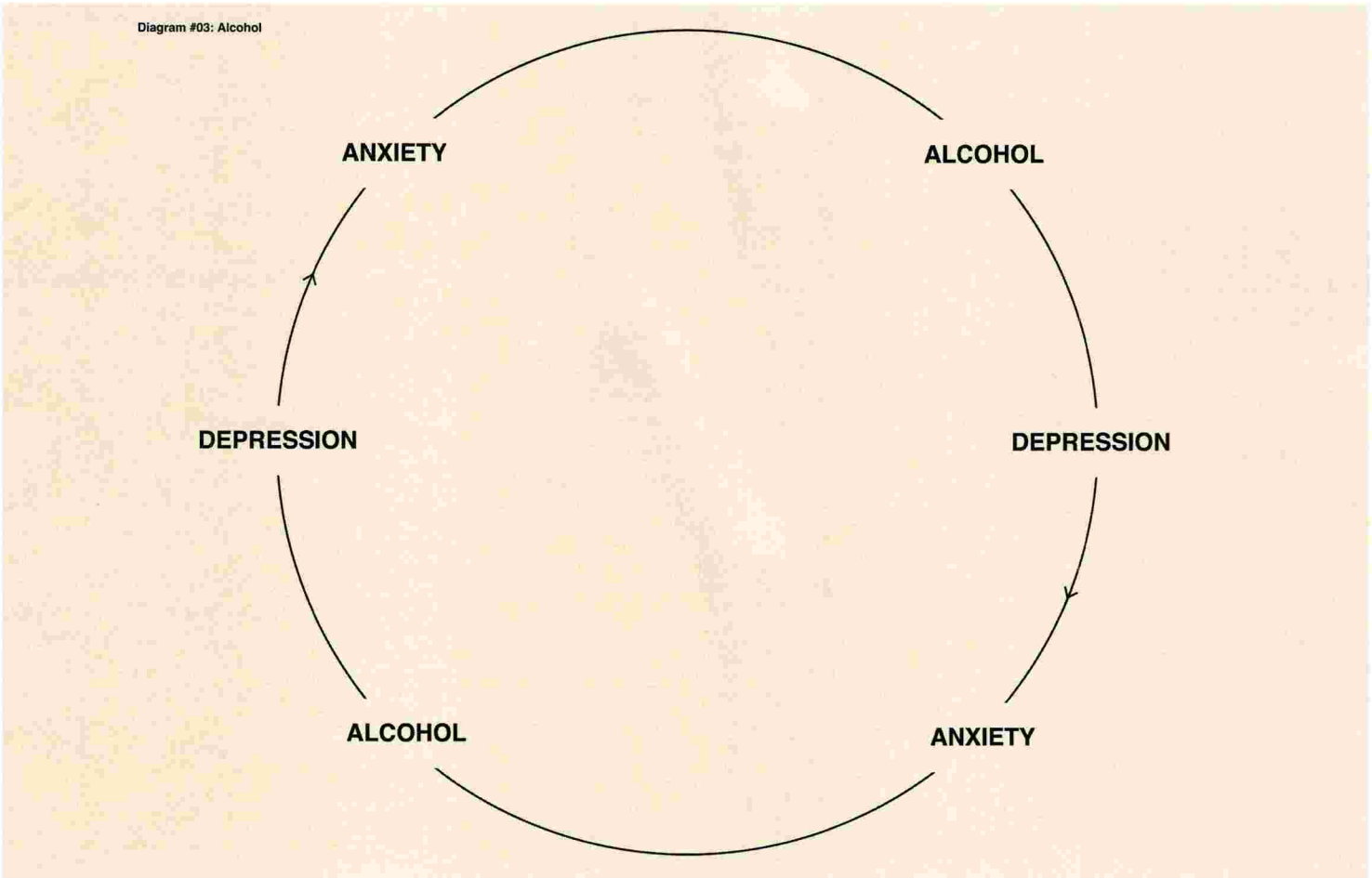
aber auch ein Kommunikationsmittel«, das feuchte Funkeln der Augen ist »eine vieldeutige Chiffre, vielseitig einsetzbar, als Drüsenabsonderung im Gesicht, als verwischte Tintenspur auf dem Papier«. Dinge sind nie einfach, was sie sind, es finden sich immer wieder Dinge hinter den Dingen. Die Welt wird nicht nur als Text, sondern als kompliziertes Gebilde abgelagerter und vielfach überschriebener Diskurse begriffen. Mit ihrer Rekonstruktionsarbeit sind Kluge und Vogl Urenkel der Aufklärung, allerdings nicht ihrer fröhlichen »Wir machen jetzt mal Licht«-Variante, sondern einer reflexiven Aufklärung, die sich auch über sich selbst aufklärt und fernab ihres ursprünglichen Zwangsoptimismus durchaus Züge von Melancholie tragen darf.

Hand aufs Kinn: Die Dispute dieser beiden skripturalen Bewusstseine sind schon arg intellektualistisch. Wenn man die Lektüre überdosiert, kann es passieren, dass man erst einmal eine weniger übergewichtige Muse umarmen und in ein paar Denise-Heften blättern oder Wham! hören möchte. Verfolgt man die Gespräche der beiden neugierigen Intellektuellen aber aufmerksam, wird man kaum noch in der Lage sein, ein Groschenheft auf die dafür vorgesehene naiv-hermeneutische Weise zu lesen. Denn die chronische Deuteritis, unter der die beiden mit offensichtlichem Gusto und ohne die lindernden Effekte wohltuend bewusstseinsverengender Mittel leiden, erweist sich als hochinfektiös.

Alexander Kluge & Joseph Vogl *»Soll und Haben. Fernsehgespräche« 336 Seiten, deutsch (Diaphanes) bereits erschienen*

IST DER SCHMERZ SO SCHLIMM, DASS …?

Scott King



TEXT: MARTIN HOSSBACH **ILLUSTRATION:** »DIAGRAM #3: ALCOHOL«, SCOTT KING

Als Art Director von i:D und Sleazenation trug Scott King seinen Anteil zur englischen Popkultur der Neunziger bei. Vor knapp zehn Jahren wechselte er das Metier und ist seitdem als Künstler tätig. Jetzt ist ein als Ratgeber getarntes pseudowissenschaftliches Künstlerbuch mit dem Titel »Anxiety & Depression« erschienen – in diesem thematisiert King mit schwarzem Humor und absurden Info-Grafiken die eigene Alkoholsucht.

»Climb out of the cellar of your mind…« Bereits die Unterzeile von Scott Kings Buch (dt.: »Klettere aus dem Keller deines Geistes…«) weist dem Leser sarkastisch den Weg: In schlichtem Schwarzweiß gehalten, imitiert der Buchumschlag die Ästhetik einschlägiger Psycho-Schwarten zu den Themen Angst und Depression. Die Ähnlichkeit zu ›echten‹ Ratgebern erscheint frappierend, operieren die ›Originale‹ doch (wenngleich ohne ironische Brechung) mit den gleichen dämlichen Sprüchen. »Ich selbst machte Bekanntschaft mit einem Werk, das den hochtrabenden Titel ›Mind Over Mood – Changing How You Feel by Changing the Way You Think‹ trug. Mein Psychotherapeut empfahl mir das Buch damals«, erinnert sich der in Yorkshire aufgewachsene, heute 38-jährige Scott King beim Interview im Garten eines von ihm empfohlenen Traditions-Pubs im Londoner Stadtteil Islington: »Vielleicht hätte es mir tatsächlich bei der Überwindung meiner Sucht helfen können. Aber das Büchlein war vor allem albern, absurd und lächerlich – wie die meisten Bücher dieser Art.«

Als King im letzten Jahr vom Züricher Kunstverlag JRP Ringier gefragt wurde, ob es ihn reizen würde, ein Künstlerbuch zu publizieren, erinnerte er sich an die ganz eigene Ästhetik von »Mind Over Mood«. Das nüchterne Design des nun vorliegenden Bandes nimmt daher die pseudoseriöse Gestaltung

typischer Ratgeber auf den Arm. Scott King, neben Peter Saville und Neville Brody einer der wichtigsten Grafikdesigner Englands, »verfeinerte hier und da das gängige Layout«, was die Gestaltung von »Anxiety & Depression« zu einem Manifest des Absurden werden ließ. Allerdings hatte King mit dem Auftrag des Kunstverlags nun auch ein geeignetes Format für seine Kurzgeschichten, Tagebucheinträge und Alltagsbeobachtungen zu den Themen Angst, Alkoholismus, Depression und Pubs gefunden. Die Fallbeispiele aus »Mind Over Mood« passten, so stellte King erstaunt fest, erstaunlich gut zu den Melodramen, die er über die letzten zehn Jahre immer wieder notiert hatte – und von denen jetzt, getarnt als Fallbeispiele, als sogenannte ›case studies‹, eine Auswahl in »Anxiety & Depression« Eingang gefunden hat. King: »Leicht modifiziert natürlich, und auf den Themenkomplex des Buches entsprechend zugeschnitten.«

Case Study #03:
Self Loathing / Exercise #02 (B):
A. *I am not a ›bad person‹. I really have to remember that. I do stupid things. I'm a ›stupid person‹, seemingly intent on humiliating myself. God only knows why. It's like I've decided to take out an endless experiment with alcohol and misery on myself. What a total idiot/wanker/ moron. I should've conducted my endless experiment on someone else.*

Es folgt eine halbe leere Seite, auf welcher dem Leser die Gelegenheit gegeben wird, seine Gedanken zum geschilderten Problem zu Papier zu bringen:

B. *Is the pain so great that you have to kill yourself?*

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

»Anxiety & Depression« ist durchdrungen von einem Grundrauschen, von wiederkehrenden Motiven. Scott King erwähnt im Gespräch einen Roman, »den ich dann aber nie schrieb«. Protagonist des gescheiterten literarischen Versuchs ist ein gewisser Julian Woodcock, auch so eine gescheiterte Existenz. Woodcock wird dem Leser in der »Extended Case Study #01: Julian« vorgestellt: Er wacht morgens auf, draußen regnet es, durch das Fenster betrachtet er Busse, Autos, Taxen, mutige Fahrradfahrer. Gegenüber, auf der anderen Straßenseite: der übelste Hähnchen-Take-Away Londons. »Fuck that«, murmelt Julian. Er setzt Wasser auf, guckt in den Kühlschrank. »And fuck that«: leer. Keine Milch, nichts. Nur eine halbleere Dreiliter-Ciderflasche der Marke »Three Hammers Strong Cider«. Er denkt kurz darüber nach, wie idiotisch, traurig und dumm es doch ist, morgens

Er denkt kurz darüber nach, wie idiotisch, traurig und dumm es doch ist, morgens um sieben Uhr bereits mit dem Trinken zu beginnen – und setzt dann trotzdem an

um sieben Uhr bereits mit dem Trinken zu beginnen – und setzt dann trotzdem an. »At least it's cold – like the weather, like the kitchen.« Die Fallstudie schildert dem Leser nun, wie Julian die nächsten Stunden vertrödelt – wie er sich verzweifelt und frustriert alte Notizbücher anschaut, was ihn mit lauter nie verwirklichten Projekten konfrontiert, an »diesen ewigen Drang, kreativ zu sein« erinnert. Schließlich nimmt er mit Plattenspieler und Kassettenrekorder eine Radiosendung auf, in der er sich selbst interviewt. So bezeichnet er sich in dieser gespaltenen Inszenierung als »Enfant terrible seiner Generation« und erzählt stolz von seinem neuesten Film, der auf dem Londoner Filmfestival großes Aufsehen erregen wird. Als Julian schließlich vom Moderator auf die Tatsache angesprochen wird, dass bisher keiner seiner Filme im Fernsehen gelaufen sei, beginnt er nach und nach die Fassung zu verlieren. Er beleidigt eine TV-Größe, wird verwarnt, geht schließlich den Moderator an, und nach der dritten verbalen Entgleisung wird die Sendung abgebrochen. Und es folgt?

Exercise #6:
Is Julian a tragic alcoholic?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Und so wechseln sich auf 62 Seiten Fallbeispiele und Übungen ab – sie zeigen King als pointiert beobachtenden Autoren, und als Künstler, der das Medium Buch ernst nimmt, wenn er in zehn simplen, grafischen Diagrammen hochkomplexe Zusammenhänge auf ihren kleinsten gemeinsamen Nenner herunterbricht. Jede einzelne Grafik ist ein kleines Kommunikationsmeisterwerk. Seine Vorliebe für simple Diagramme hat einen einfachen Grund, stellt King fest: »Ich kann weder besonders gut malen noch zeichnen.« Frisches Bier wird serviert. »Damals an der Universität in Hull imitierte jeder Grafikstudent David Carson und sein Ray-Gun Magazine, es ging um Schichten und Überlagerungen. Mir hingegen war es wichtig, die Gestaltung schnörkellos zu halten, ohne jede Dekoration – die hyperminimalistischen Arbeiten des amerikanischen Konzeptkünstlers Joseph Kosuth beeinflussten mich als Grafiker in meiner Philosophie sehr. Wolfgang Tillmans meinte einmal zu mir, dass es dumm von mir wäre, eine so schlichte Gestaltung zu verfolgen, visuelle Schönheit ließe sich bei mir nicht finden – und das sei schlecht fürs Geschäft. Er sorgte sich um mich. Ich bin aber froh, mit diesen Diagrammen die für mich einfachste grafische Sprache gefunden zu haben, die jeder Mensch verstehen kann.« Das »Diagram #03: Alcohol«, der Teufelskreis aus Alkohol, Angstzuständen und Depressionen, stellt mit einfachsten grafischen Mitteln die Quintessenz des Buches dar, »ohne dabei indes auf die Freuden einzugehen, die der Genuss von Alkohol schließlich auch mit sich bringt«, sagt King, lacht wissend, setzt an, leert sein Bitter und ordert die nächste Runde.

Scott King *»Anxiety & Depression« 62 Seiten, Englisch (JRP Ringier), 2009*

DUNKELHEIT, BLITZE, DONNER

Tsahal

Auf keinen Text bekamen wir so viel Resonanz wie auf unser langes Interview mit Claude Lanzmann (Foto) in Spex #313. Berühmt wurde der Regisseur, Herausgeber der Les Temps Modernes und langjährige Ehemann Simone de Beauvoirs 1985 mit seinem Film »Shoah« über die Ermordung der europäischen Juden durch die Nazis. Dass es seit 1994 eine Art zweiten Teil gibt, wissen die Wenigsten: In »Tsahal« kommen jene zu Wort, die Israels Streitkräfte aufbauten. Entsprechend optimistisch und zuversichtlich ist der Tonfall, markiert doch die Existenz der Armee die Überwindung der historischen ›Opferrolle‹. Eine kritische Rezension von Kulturtheoretiker Klaus Theweleit.

TEXT: KLAUS THEWELEIT **FOTOS:** EVA BETH UND TORSTEN OELSCHER **FILMSTILLS:** »TSAHAL«, © 2009 ABSOLUT MEDIEN

Ein Interviewer in der BZ vom 24. Januar 2009: »Für junge Deutsche heute ist es schwierig, die Rolle der Armee in Israel zu verstehen. Ärgert es Sie, wenn Sie kritische Meinungen über die israelischen Militäreinsätze hören?« Claude Lanzmann: »Wenn die Kritik berechtigt und fair ist, regt es mich nicht auf. Aber die meisten Kritiken sind unberechtigt und unfair. Ich verstehe nicht, warum sie kein Wort über den Beschuss Israels durch die Palästinenser verlieren? Kein Staat sollte das akzeptieren, Deutschland würde das nicht tolerieren, Frankreich ebenso wenig. Wie kann man nicht verstehen, dass die Schaffung eines israelischen Staates eine Armee verlangte? Man muss wissen, wie alles begann. Dass sie sehr wenige waren, welche Opfer sie brachten, wie viel Mut es verlangte. Das ist die Bedeutung des Films ›Tsahal‹, die Eroberung des Muts.«

»Eroberung des Muts«: nicht nur des Muts, sich zu wehren, sondern selbst zu ›handeln‹. Die Armee »Tsahal« (Tsava Haganah Leisrael = Armee zur Verteidigung Israels) entstand aus dem Willen des Staates Israel und seiner jüdischen Bewohner, die Opferrolle abzustreifen, in welche die Nazis die europäischen Juden gezwungen hatten; den Dulder-Status einfürallemal abzulegen und die Bewohner Israels zu verwandeln in ›Akteure‹ des eigenen Geschichtsprozesses. In aller Schärfe formuliert das der Vorspann von Lanzmanns Film: »Ohne Tsahal hätte sich die Frage nach dem Frieden zwischen Israel und seinen ehemaligen Feinden niemals gestellt: Israel würde nicht mehr existieren.« Wenn heute von möglichem ›Frieden‹ in Nahost die Rede sein kann, hat das also die historische Tatsache mehrerer (aus Sicht der Israelis: unvermeidlicher) Kriege zur Voraussetzung. Vorspann: »Dieser Film erzählt den langen Weg Israels bis hin zur Anerkennung durch sechs große Kriege hindurch: Unabhängigkeitskrieg 1948, Sinai Feldzug 1956, Sechs-Tage-Krieg Juni 1967, Abnutzungskrieg 1968-70, Jom-Kippur-Krieg

Oktober 1973, Libanonkrieg 1982. Und 46 Jahre permanenter Alarmbereitschaft.«

Dies sind die offiziellen israelischen Namen für die sechs ›großen‹ Kriege. Was sich hinter ihnen verbirgt, will der zweiteilige Film »Tsahal« in seinen mehr als fünf Stunden Spieldauer dem Zuschauer nahebringen. Wie in Lanzmanns neuneinhalbstündigem Film »Shoah« von 1985 geschieht dies überwiegend in langen Interviews, besser: Gesprächen vor der Kamera in jener speziellen Technik, die Lanzmann während des Drehs mit Überlebenden der Shoah entwickelt hat: immer bemüht, den Prozess zu fördern, in dem sich etwas in der interviewten Person Begrabenes ›wiederbelebt‹; die schwierige Balance aus Näherkommen und Distanzhalten nicht zu stören; dabei immer gestützt auf die vorsichtig ins Spiel gebrachte Präzision historischer Daten.

Das war bei »Tsahal« leichter als bei »Shoah«, denn »Tsahal« erzählt zu großen Teilen eine Erfolgsgeschichte. Andererseits war es nicht ganz leicht, denn die Kriegstoten auf israelischer Seite, auch wo Israel diese Kriege ›gewann‹, setzen im Bewusstsein der israelischen Juden die Reihe der von den Deutschen vernichteten Familienmitglieder fort, verlängern sie. So setzt Lanzmanns Film nicht historisch chronologisch ein, sondern mit dem Jom-Kippur-Krieg, in welchem die Israelis, eingegraben in Bunkern am Suezkanal, die meisten Verluste erlitten. Die Ägypter überrannten sie. Der Film legt dar, dass es kaum eine israelische Familie ohne einen Toten aus diesem, bzw. aus dem Abnutzungskrieg gibt – meist einen 19-jährigen Sohn, wie in einer Friedhofsbegehung demonstriert wird. Das ist der Ausgangspunkt von »Tsahal«, die unaufhebbare Vermischung der Toten der Shoah mit den Toten der israelischen Kriege. »Nur vier von 14 Geschwistern überlebten die Verfolgung durch die Nazis, und dann fiel der älteste Sohn auf den Golan-Höhen.«

Während der Vorspann läuft, hören wir aus dem Off Kampflärm, MG-Geknatter, Geschütze, Männerstimmen. Elektronische Gerätschaft kommt ins Bild, ein Monitor, oszillografisches Geflacker, die Anzeige eines Geräuschpegels. Wir lauschen einer Tonaufnahme aus einem der Suez-Bunker. Die Kamera dreht sich zum Raum, ein Gesicht kommt ins Bild, ein Mann in Zivil, im weißen Hemd, die Geräusche setzen sich fort, Stimmen schälen sich heraus, auf Hebräisch, wirr, durcheinander, voller Angst.

Aus dem Off die Stimme Claude Lanzmanns, auf Englisch: »Stop this. It's terrifying!« Eine Frauenstimme übersetzt. Die Dolmetscherin, unsichtbar, ist den Film hindurch dabei, wo Englisch oder Französisch auf der einen und auf der anderen Seite Hebräisch gesprochen wird.

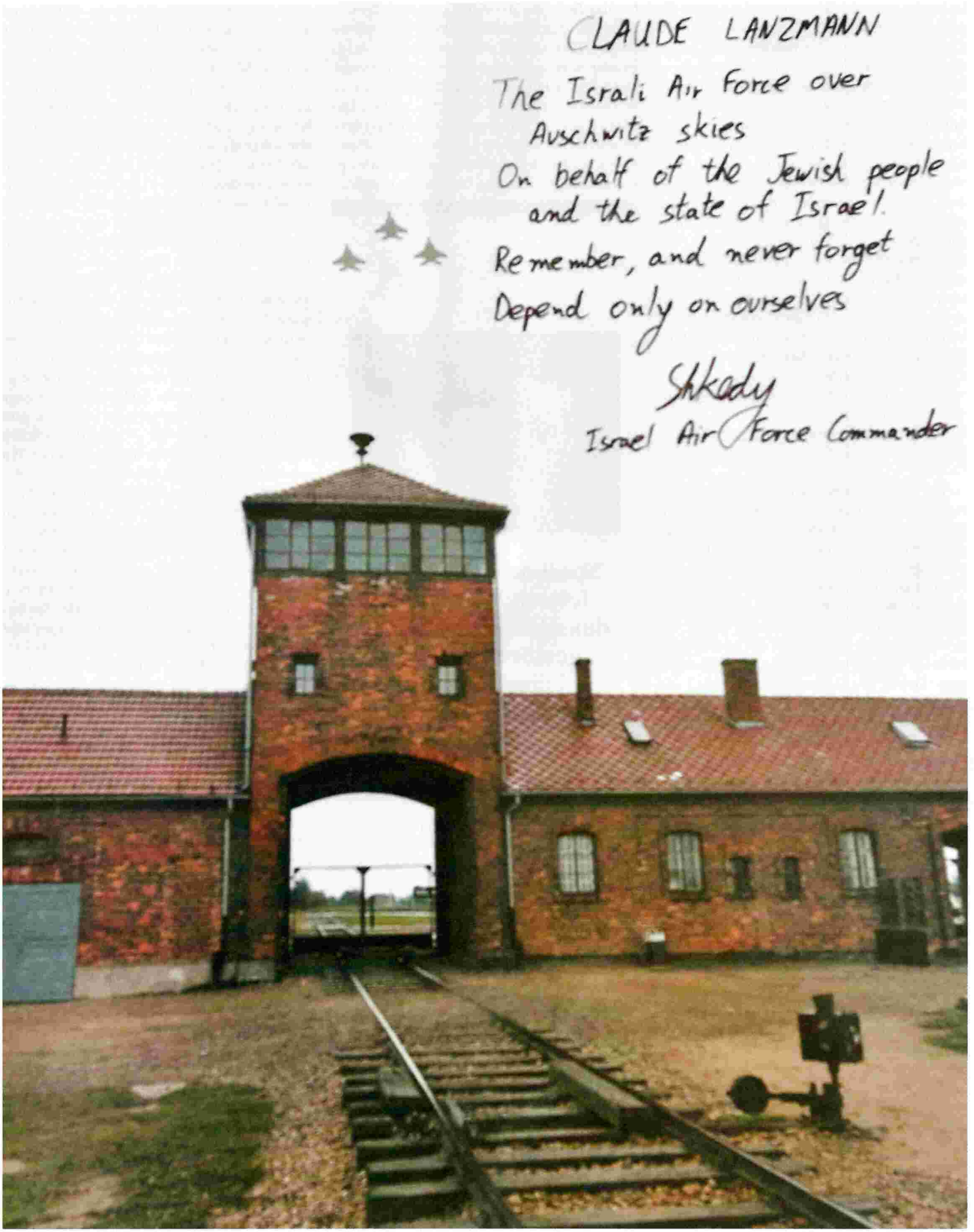
Erster Dialog: »Hatten Sie Angst?«, fragt Lanzmann. »Ja.« – »Können Sie das Gefühl beschreiben?« – »Das Gefühl der Angst? Man hat weiche Knie und kann kaum stehen. Man hat so was wie Schmetterlinge im Bauch.« – »Butterflies?« – »Ja. Kalter Schweiß und vieles mehr, was sich nicht erklären lässt. Die Hände zittern, aber das geht vorbei. Jeder Mensch reagiert anders. Für einige dauerte es eine halbe Minute, für andere mehrere Minuten. Und bei manchen bleibt es für immer.« – »Todesangst?« – »Ja, Todesangst, denn Menschen wollen nicht sterben.« – »Nobody wants to die.« – »Niemand.«

Es gibt kaum eine israelische Familie ohne einen Toten aus einem Krieg. Das ist der Ausgangspunkt von »Tsahal«: die unaufhebbare Vermischung der Toten der Shoah mit den Toten der israelischen Kriege

Schnitt, dunkle Leinwand, Blitze im Dunkel, Geschützdonner. Aus dem Off eine neue Stimme, auf Hebräisch, deutsch untertitelt. Dieses Prinzip behält der Film bei. Fast alle seine Protagonisten hören wir sprechen, bevor wir sie sehen. Was wir sehen, anstelle ihrer Gesichter, sind Kamerafahrten über Landschaften, meist Wüstenlandschaften. ›Israel‹ ist eine hügelige Wüste, durch die staubaufwirbelnd Panzer rattern. Und irgendwie ›erzeugen‹ diese Bilder die Stimmen, die dann von Kriegen berichten. ›Krieg‹ ist ein Teil dieser Landschaft, dieses Landes. Unabdingbar. Das bringt einem der Film unter die Haut in seinen fünf Stunden.

›Bewegung‹. Wer bewegt die Kamera? In »Shoah« waren es die Eisenbahnzüge, die uns in die leeren Weiten des Ostens, in die ausgelöschten Leben der Ermordeten transportierten. Die Kamera montiert auf Eisenbahnzüge oder die langsam fahrenden Lastwagen, welche die vergasten Toten in die Wälder gefahren hatten. Die Juden wurden bewegt nach Auschwitz, Treblinka, Sobibór, Chełmno. In »Tsahal« bewegen Juden, bewegen die Israelis sich und ihre Gefährte selber. Lanzmanns Kamera ist montiert auf Panzern oder Jeeps. ›Bewegung‹ ist auch das am häufigsten gebrauchte Wort der israelischen Generäle, wenn sie, später im Film, ihre Strategien und Taktiken erläutern. In ›Bewegung‹ bleiben, die ›Initiative‹ behalten, den Feind, »die Araber«, ›überraschen‹; und immer ›angreifen‹, besonders wenn »der Feind« es nicht erwartet. Nicht kopflos angreifen, sondern mit »gutem Plan«. Passivität, Inaktivität, Abwarten: der Tod. Bewegen und Schießen aus dem Panzer: das Leben. »Im Panzer wurde ich zum zweiten Mal geboren«, sagt der Überlebende mit den zehn ermordeten Geschwistern. Die Soldaten, besonders die Ausbilder, ›lieben‹ ihre Panzer, den israelischen Eigenbau, den Merkava, den »technisch weltbesten«, aber ganz besonders den (umgebauten) alten britischen Centurion. Dieser Panzer »hat eine Seele«, sagt ein Ausbilder. Und überhaupt könne man in Panzern besser fahren als in einem Jeep.

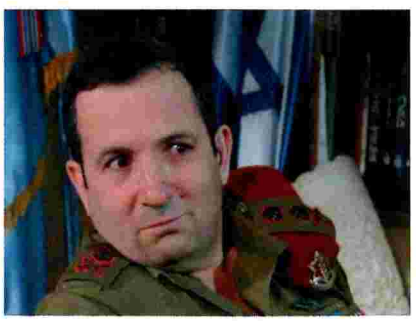
Jedoch beginnt der Film mit der Frage nach der Angst, der Angst des Kriegers. Und macht damit klar: um Heroisierungen wird es nicht gehen. Aber um die ›Notwendigkeit‹ dieser Armee. Eingefleischte Anti-Zionisten werden also nicht weitergucken; störrische Esel wie der slowenische Filmspezialist Slavoj Žižek, der seine Intelligenz damit feiert, Lanzmanns »Shoah«-Film als zionistische Propaganda zu bezeichnen. Einer der höheren Offiziere fasst den Befund der ›Notwendigkeit‹ nicht nur dieser Armee, sondern ›der Überlegenheit‹ dieser Armee über die Armeen der umliegenden Länder zusammen (Stimme aus dem Off): »Wir sind ein kleines Land. In seiner Breite ist es von einem Jet in zwei Minuten zu überfliegen. Wenn einer unserer Piloten nicht aufpasst, hat er bereits eine Grenze überflogen.


CLAUDE LANZMANN
The Israli Air Force over
Auschwitz skies
On behalf of the Jewish people
and the state of Israel.
Remember, and never forget
Depend only on ourselves
Shkedy
Israel Air Force Commander

Überall an diesen Grenzen sind Gegner, die uns zerstören wollen – nicht Israel ›erobern‹. [...] Sie sagen, sie wollen uns töten. Wir sollen weg. Und wenn sie das sagen, werden sie es auch versuchen. Das ist unsere Erfahrung. Nennen Sie es Verfolgungswahn. Unsere Erfahrung ist, dass sie es versuchen werden. Sie brauchen nur einen Tag. Nach einer gewonnenen Panzerschlacht sind sie in unserem Zentrum.« Welcher vernünftige Mensch könnte dem widersprechen? Nur Leute, die selbst wollen, dass dieses Israel da »weg soll«, »ausgelöscht« sein soll. Leute, die die Shoah fortsetzen wollen, mit denen man ohnehin nicht sprechen kann. Sie weisen auf Übeltaten der israelischen Armee hin, auf die Unterdrückung der Palästinenser durch die Israelis. Ich habe immer daran festgehalten, dass es uns, den deutschen Täterkindern oder Täterenkeln, nicht zusteht, Verbrechen der israelischen Armee zu kritisieren – denn, keine Frage: Wo Soldaten sind, ›sind‹ auch Verbrechen, überall auf der Welt. Aber ›unsere‹ Aufgabe besteht nicht darin, die israelischen anzuklagen.

Wer sich um diese Problematik je gekümmert hat, kennt genug israelische Stimmen, die dies an unserer Stelle tun. Am deutlichsten der israelische Film »Waltz with Bashir« (siehe Spex #317); ein Animationsfilm von Ari Folman aus dem Jahr 2008, der in eindringlichen Bildern den Problemen der Verdrängung eigener Übeltaten und der Angst im Krieg nachgeht – hier sind die israelischen Soldaten ›in Bewegung‹ aus Angst und ballern pausenlos in die Gegend. Der Film wirft die Frage auf, ob sich israelische Soldaten im Libanon 1982 beim Massaker in den palästinensischen Flüchtlingslagern Sabra und Schatila bei Beirut nicht ähnlich verhalten hätten wie die Nazis im Warschauer Ghetto. Dazu braucht man keine slowenische und erst recht keine deutsche Klugscheißer-Linke. Unsere Aufgabe wäre es vielmehr, neue Verbrechen deutscher Soldaten zu verhindern; eine Aufgabe, die wir höchst miserabel bzw. gar nicht lösen. »Waltz with Bashir« war 2008 für den amerikanischen Auslands-Oscar nominiert, völlig zu Recht, weil künstlerisch konkurrenzlos. Bekam ihn aber nicht. Es wird Telefonate gegeben haben: »Bitte erspart uns diese Geste. Das kommt nicht gut bei unseren israelischen Freunden in Tel Aviv.« (Israelischer verantwortlicher Militär 1982 war bekanntlich Ariel Scharon.) »Waltz with Bashir« ist aber ein offiziell geförderter israelischer Film.

Zurück zu Lanzmann und »Tsahal«. Jugend in Israel: Bis zum 17. Lebensjahr bekommt jeder die Einladung zum Army-Check. Verweigerung ausgeschlossen. Dafür die Frage: Was willst du dort werden? Man bereitet sich vor auf die Armee-Karriere. Wehrdienst drei Jahre; später regelmäßig Einsätze bei der Reserve. Die wenigsten sind Berufssoldaten. Ein Mädchen: »Wer zur Armee muss, wird schnell erwachsen. Die Jungs werden sozusagen erwachsen an einem einzigen Tag. Alle haben jemanden in der Familie, der in der Armee starb. Das haftet. Das hört nie auf. Es geht von der Armee aus, aber es reicht viel tiefer.« Ein junger Mann: »Spaß haben wollen, feiern, Mädchen – das alles ist gestört. Man hat keine Chance, ›normal‹ zu werden. Gesellschaftliche Anerkennung gibt es nur über die Armee. Es ist eine Kombination aus Erziehungsmaschinerie und eigenem Bedürfnis.« ›Verantwortung‹ fürs Land ergreift die 17-Jährigen. »Wir werden alt geboren. Die ganze Geschichte Israels lastet auf uns. Dazu die harte Gegenwart. Zukunft? Gibt es uns denn noch im Jahr 2025?« Und: »Wir sind hier gerade einmal vier Millionen – ein Viertel der Einwohner von Kairo.«



Spaß haben wollen, feiern, Mädchen – das alles ist im Krieg gestört. Man hat keine Chance, ›normal‹ zu werden. Gesellschaftliche Anerkennung gibt es in Israel nur über die Armee

Claude Lanzmann ist weder Täterkind noch Einwohner Israels. Er kommt, wie er betont, aus dem ›französischen‹ Widerstand gegen die deutschen Besatzer, nicht primär aus dem ›jüdischen‹. Er kann sich frei bewegen auf diesem Terrain, und er tut es in seinem Film. Er spricht nicht Hebräisch, er spricht Englisch, das heißt: gebrochen Amerikanisch. Und er durchpflügt das Terrain von »Tsahal« von verschiedensten Seiten her. Ein breites Spektrum tut sich auf: Zwar gibt es niemanden in dem Film, der die Notwendigkeit der israelischen Armee bestreitet, aber es gibt die Stimmen, die ›den Krieg‹ verabscheuen, die ›das Töten‹ beenden wollen; es gibt die Stimmen von Amos Oz oder David Grossmann gegen die fortdauernde Besetzung des Gazastreifens; die Stimme des Anwalts Avigdor Feldmann, der gegen den sogenannten Landau-Report kämpft, der das »leichte Schlagen« (nichts anderes als eine Form von Folter) bei Verhören von ›Terroristen‹ durch israelische Soldaten, Polizei oder Geheimdienst offiziell erlaubt. Oder es gibt den jungen Mann, der – ein offensichtlich hochsensibler und ganz unkriegerischer Typ – gern Kampfflieger werden möchte, aber die Qualifikation nicht schafft. Er muss die Fliegerschule verlassen, zurück zum Dienst an einem Computer. Lanzmann tröstet ihn: »Sie werden ein Filmstar.« – »Oh, nein«, wehrt jener spontan ab. Und realisiert dann, errötend, was Lanzmann meint: ›Star‹ in dem Film, den er hier gerade dreht. »Ja, Sie bekommen eine Kopie«, sagt Lanzmann; und man freut sich, als Zuschauer, dass diesem jungen Mann die Karriere des Kampfpiloten erspart geblieben ist. Dass diese Armee nicht mit unnötigem Drill auf ihre Insassen einwirken muss, sondern kooperativ arbeiten kann, wird jederzeit deutlich.

Andererseits gibt es die Stimmen hoher Generäle, die vom Krieg nicht viel anders sprechen als hohe Generäle anderer Armeen auf der Welt auch. Es sind Stimmen, denen die Freude am Kriegführen anzuhören ist, darunter die Stimmen von Ehud Barak, Generalstabschef zur Zeit, als Lanzmann den Film drehte, und von General Ariel Sharon – den Lanzmann freundlich auf dem Land, im Kreise seiner Schafherden, zeigt. Beide wurden später ›Staatschefs‹ von Israel; und dies nicht zufällig. Wie Moshe Dayan wechselten sie aus dem Militär in die Staatsführung über; so wie in den USA die Manager von Ölfirmen bruchlos in hohe Regierungsämter aufsteigen.

Nicht leicht zu ertragen von daher der Anfang des zweiten Teils, der den höheren Militärs und ihrer Kampfideologie gewidmet ist. Besonders haarig ist die mit süffisantem Lächeln vorgetragene Erzählung Ehud Baraks von einem Kommandounternehmen in Beirut, geplant vom Mossad, dem israelischen Geheimdienst, aber durchgeführt von der Armee:

Barak selbst, verkleidet als Frau, im Rock, mit Perücke und geschminkt, wie Lanzmann betont, gehörte zu einem Kommandounternehmen, das in Beirut einen prominenten Palästinenser, im Film als »rechte Hand Arafats« bezeichnet, in seiner Wohnung erschoss. Der Mossad hatte ihn als ›Drahtzieher‹ der Ermordung der elf israelischen Sportler bei der Olympiade in München 1972 ausgemacht. Nicht nur er und zwei seiner Begleiter mussten dran glauben. Auch zwei libanesische Polizeistreifen, denen das Aufkommen vor dem Wohnhaus des Palästinenserführers aufgefallen war, wurden von den Israelis getötet. Eine Mordaktion jenseits israelischer Grenzen, ein Racheunternehmen, das von Lanzmann nicht weiter in Frage gestellt wird.

In der Frage der »Siedler« im Westjordanland bezieht Lanzmann dagegen eine von der offiziellen israelischen abweichende Position. Dem Sprecher der Siedler, einem aufrechten Biblischen namens Uri Ariel, hält er vor, »die ganze Welt« sei gegen das, was die Siedler hier treiben. »Oh«, antwortet jener unbeeindruckt: »Die ganze Welt ist gegen die Juden.« Und weiter: »Wir wissen, wie man aus der Wüste einen Garten macht.« Lanzmann: Wem gehört das Land hier?« Uri Ariel: »Dem Staat Israel.« – »Aber habt ihr es gekauft?« – »Abraham hat es gekauft. Die Araber haben es nie gekauft. Die Araber kamen 1948 hierher, und 1967 gingen sie. Was haben sie hier in diesen Bergen gemacht? Nichts. Null. Der Staat Israel kam 1967 hierher, baut Häuser, legt Straßen an.« Lanzmann kann argumentieren, wie er will; die Antwort, die er bekommt, lautet stets: »Wir haben ihnen nicht einen Morgen Land weggenommen. Dies ist unser Land seit Tausenden von Jahren. Sie sind unsere Gäste.« In der festen Behauptung, dass »dies Land vor 4.000 Jahren von Gott selbst den Israelis gegeben wurde«, meint man die christlichen, englischen Siedler zu hören, die um 1620 den nordamerikanischen Indianern in Virginia klar machten, sie seien beauftragt, deren Land zu kassieren, da sie, die amerikanischen Heiden, nicht in der Lage seien, es vorschriftsmäßig nach der Holy Bible in die ›Weinberge des Herrn‹ zu verwandeln – was heute noch (so ähnlich) im amerikanischen Bible Belt vertreten wird. Es ist die Argumentation, mit der ein großer Teil der US-Amerikaner heute den eigenen Genozid, den an den nordamerikanischen Indigenes, weiterhin zudeckt.

In der Siedlerfrage verlässt Lanzmann den Konsens mit den israelischen Religiösen. Er geht dafür zu den ›Indianern‹ des Konflikts, dreht im Gaza-Streifen. Der Checkpoint zwischen israelischem und Palästinensergebiet ist eine Groteske. Jedes Kleidungsstück aus jedem Palästinensergepäck wird ausgepackt und ausgefaltet; die Gazabewohner, die die Grenze passieren wollen, weil sie in Israel eine Arbeit haben, lassen alles über sich ergehen: »Das ist normal. Sonst kommen wir hier nicht raus.« Und auch nicht rein. Die israelische Verwaltung zeigt sich sehr bemüht, die Gewehrschüsse eigener Soldaten gegen palästinensische Steinewerfer zu begründen. Sie hat »Verständnis« für die Intifada. »Wären wir an ihrer Stelle, wir machten es nicht anders...«, hört man durch. Sie ›wissen‹: Solange die Besetzung andauert, ist die Lage hoffnungslos – was Friedensaussichten angeht.

Der vorgelesene Abschiedsbrief eines Soldaten, eine Art pazifistisches Dokument, ist der dramaturgische Höhepunkt des Films – die Hoffnung auf Frieden erfüllte sich bis heute nicht

Und heute, 16 Jahre nach »Tsahal«, wenige Monate nach der letzten Gaza-Bombardierung? Dass auf Palästinenserseite ebenso entschlossen gegen das Zwei-Staaten-Modell gearbeitet wird wie auf offiziell israelischer, ist kein Geheimnis. Wer liefert die Raketen, unterirdisch, in den Gaza-Streifen, die nach Israel abgefeuert werden? Arabische (Halb-) Diktatoren ringsum ›brauchen‹ den Palästina-Konflikt, um die eigenen Untergebenen mit dem populären Anti-Israelismus bei der Stange zu halten. Sie (über)leben ideologisch durch die Existenz des Hassobjekts ›Israel‹ und der israelischen Armee. Sie geben den Palästinensern Waffen statt Geld und Arbeit. Arme (Öl)Schlucker, die sie sind.

Gegen Ende des ersten Teils von »Tsahal« wird ein Brief verlesen. Der junge Mann in Zivil, den wir am Anfang des Films sahen, hat ihn geschrieben. Er ist Tontechniker, er nahm sein Tonband mit in den Bunker am Suezkanal, als Unterhaltungsgerät. Dann, als der Jom-Kippur-Krieg ausbrach, wurde ein Aufnahmegerät für den Horror des Krieges daraus. Von ihm stammen die Aufnahmen der Todesangst der Eingesperrten, die wir am Anfang des Films hören. In der Überzeugung, dass er sterben müsse, schrieb er einen Abschiedsbrief an seine Frau und die Kinder, den er nicht vernichtet, sondern aufbewahrt, als er doch überlebt. Wir sehen seine Handschrift während wir, in der Stimme der Übersetzerin, die Liebeserklärung an seine Familie und an das Leben hören. Die Kamera geht auf sein Gesicht, dann weg von seinem Gesicht auf den Jom-Kippur-Vollmond, während der Brief von der Hoffnung spricht, dass die Kinder solche Kriege nicht mehr führen müssten – was bei vernünftiger Politik auch möglich wäre, so der Brief. Eine Art pazifistisches Dokument, dramaturgischer Höhepunkt des Films nach gut zwei Stunden; Dokument, dessen Hoffnung sich, wie wir wissen, nicht erfüllt hat. Aber sein Schreiber und seine Familie leben – wenn nicht er oder eins seiner Kinder inzwischen doch ›gefallen‹ sind im Dauerzustand Dauerkrieg.

Der andererseits nicht recht ›wahrnehmbar‹ scheint. Ein Brigadegeneral, der ›alle‹ israelischen Kriege mitgemacht hat, erzählt von einem Kurzurlaub in Tel Aviv: »Dort ist das zivile Leben wie immer. Die Leute sitzen in Cafés, locker, gehen ins Kino, ins Theater, nichts deutet auf Krieg. Wir fressen Scheiße, töten am Suez, werden getötet – und hier spielen sie die letzten Tage von Pompeji, Feierorgien. Aber wenn man zweimal darüber nachdenkt, ist das vielleicht gar nicht so schlecht. Vielleicht gibt uns gerade das die Kraft in einer so verrückten Nation zu leben.« »Tsahal« zeigt sie besser in dieser ›Verrücktheit‹ als jedes andere Dokument, das ich kenne. Und kann den Anspruch erheben, wie Lanzmann es für seinen »Shoah«-Film tut, mehr als ein Dokument zu sein – nämlich eine emotive Inszenierung der Realität dieser Armee vor seiner Kamera; ein weiteres Kunst-Stück.

»Tsahal« *F/D 1994, Regie: Claude Lanzmann, mit Ehud Barak, Amos Oz, Ariel Sharon u.v.a., 316 Min., 4 DVDs (Absolut Medien), VÖ: 30. Juni*

DER PUNCH KOMMT TROCKEN UND ANSATZLOS

Takeshi Kitano

»Beat« Takeshi Kitano machte in Japan erst eindrucksvoll Karriere als Komiker, bevor er 1989 mit 42 Jahren und dem Polizeifilm »Violent Cop« als Regisseur debütierte. Zwar wurde Kitano hierzulande 1997 mit seinem Film »Hana-bi« bekannt – seine drei lakonischen Filme über die Yakuza aber, neben »Violent Cop« auch »Boiling Point« von 1990 und »Sonatine« von 1993, sind es wert, wiederentdeckt zu werden. Neu aufpoliert und in bestmöglicher Bildqualität erscheinen die drei wichtigen japanischen Genrefilme jetzt als DVD-Box.

TEXT: ANDREAS BANASKI **STILLS:** © 2009 RAPID EYE MOVIES

Anordnung von Takeshi Kitano: »Ich will, dass sich die Leute in meine Filme regelrecht verbeißen.« Als Kitano diesen Satz sagte, war er künstlerisch als Regisseur längst wiedergeboren. Die Vorgeschichte von Japans Mediensuperstar in Kürze: 1947 in einem Problembezirk (»...das Harlem Tokios«) als Sohn eines erfolglosen Kleinkriminellen geboren (»...ein Anstreicher, der sich wie ein Yakuza benahm, ein äußerst übler Kerl«), aber von der Mutter fürsorglichst großgezogen, weshalb er sich ihr ewig verpflichtet fühlt (umso diskutabler das Frauenbild in seinen Filmen). Abgebrochenes Ingenieursstudium, gescheiterter Spieler und Pferdewetten-Bankrotteur, Rumtreiber und Taugenichts. Als Fahrstuhlführer eines Stripclubs vertretungsweise mal ein paar Witze gerissen und später als eine Hälfte des Komikerduos The Two Beats zu ersten Lorbeeren gekommen. Fortan als Beat Takeshi beliebtester Japaner, Possenreißer, TV-Moderator und Schauspieler – der Name Takeshi Kitano bleibt für ›seriöse‹ Unternehmungen wie seine Regiearbeiten reserviert. Eine Unterscheidung, die das japanische Publikum, das bei seinem Erscheinen automatisch losgackert, einfach ignoriert. Was Kitano mächtig wurmt. Seltsam, denn selbst seinen widerwärtigsten Filmcharakteren haftet etwas Komisches an; mit Erzkomödianten wie Harpo Marx oder Inspektor Columbo verbindet ihn der schluffige Gang, die mindestens eine Nummer zu groß geratene Garderobe, die Beratungsresistenz, die Verträumtheit.

Als visueller Purist und Könner der Reduktion (»Für mich ist ein Film grundsätzlich stumm. Das Publikum sollte alles, was es braucht, nur aus den Bildern ziehen können. Ich habe sehr hohe Erwartungen an mein Publikum.«) ist das psychologisierende Herumpulen seine Sache nicht. Zur japanischen Filmtradition und besonders Akira Kurosawa hat Kitano ein spezielles Verhältnis: »Kurosawa mochte ich sehr, und wir trafen uns oft. Er hat mich wohl als eine Art Schüler betrachtet. In einem Brief, den er mir kurz vor seinem Tode schrieb, hat er mich ermuntert, aber auf eine widersprüchliche Art. Es bedeutet mir so viel, dass ich es hier nicht preisgeben möchte.« Auch in Yasujiro Ozus Spuren wird Kitano verortet; mit Robert Bresson, Sergio Leone, David Cronenberg oder Jean-Pierre Melville wurde Kitano schon in eine Reihe gestellt – er selbst allerdings sagt: »Ich fühle mich nicht so sehr vom europäischen Kino beeinflusst« – und als größter Action-Innovator seit Sam Peckinpah gehandelt (dessen Destillat »Bring mir den Kopf von Alfredo Garcia« zu Kitanos Lieblingsfilmen gehört). Wie Peckinpah ist Kitano trotz (und gerade wegen) seiner rebellischen, antiautoritären Attitüde gegen Marktwirtschaftskapitalismus keineswegs Revolutionär oder gar Nihilist, sondern bleibt Traditionalist, ein Ehrbegriff-Konservativer mit ambivalenter Beziehung zum Gesetzesbruch.

Kitanos Unterwelt-Filme sind nichts für Jammerlappen und Seelsorger, aber auch nichts für Fans roher Gewalt, dafür kommt der Punch zu trocken und ansatzlos. Sein Regiedebüt »Violent Cop« fiel ihm 1989 in den Schoß, ursprünglich sollte Kinji Fukasaku, der Altmeister des japanischen Gangster- und Polizeifilms, den Film als Komödie drehen. Kitano, nur als Darsteller vorgesehen, schrieb das Buch komplett um und viele seiner späteren Markenzeichen hinein, auch wenn ihm der Film heutzutage eher unreif und peinlich vorkommt. Gleich die erste Szene führt programmatisch Takeshi als Hasser von Halbstarkenkultur und Gewaltverharmlosung ein: Pubertäre Rowdys müssen sich, weil den Weicheiern sonst der Mumm fehlt, an einem Obdachlosen vergreifen. Der Polizist Beat Takeshi, der das Ganze aus der Distanz beobachtet hat (wohl als soziale Versuchsanordnung), therapiert die Wohlstandsgören daraufhin mithilfe der Prügelpädagogen-Manieren eines Dirty Harry. Frage aus einem Spiegel-Interview von 1998: »Häufig kommen die jugendlichen Täter aus wohlhabenden Elternhäusern. Wie erklären Sie sich das?« Kitano: »Für die Jugendlichen ist das bloß ein Spiel. Mit allen Arten von Comics und Videos

KITANOS JAPAN IST EINE AUSGEBURT DER VERDERBTHEIT, TROSTLOSIGKEIT UND DEGENERATION, ES IST GOTTVERLASSEN UND GEFÄRBT IN DERBEM SCHWARZEN HUMOR

übersättigt, suchen sie neuen Kitzel. Brutale Überfälle sind an der Tagesordnung.« Die Bourgeoisie, zweite Zielgruppe seiner Verachtung, kriegt auf offener Straße ihr Fett weg: Einen devoten Anzugträger aus einer Maschinenfabrik, der die mental gehandicapte Schwester des Cops – Frauen liegen bei Kitano vorwiegend in Abhängigkeits- und Mündelverhältnissen am Wegesrand – aus der Disco abgeschleppt hatte, traktiert Stinkstiefel Beat Takeshi derart slapstickhaft, dass einem unwillkürlich der alte Schnack »Leichte Schläge auf den Hinterkopf fördern das Denkvermögen« für diese gutgemeinte Züchtigung in den Sinn kommt. Das Schlimmste, was Kitano der New School der organisierten Kriminalität vorzuwerfen hat, ist scheinbar Verbürgerlichung und kleingeistiges Profitstreben: »Die Yakuza regiert das Land zusammen mit der Politik, und die Grenzen sind fließend. Aber immerhin bringen sich die Yakuza noch um, wenn sie Mist gebaut haben. Das nötigt mir Respekt ab.« Der schwule Killer ist in seiner psychopathischen Grandezza

dem »Violent Cop« ein ebenbürtiger Gegner, während sich Verbrecher- und Staatsorgane bei Drogendeals und Polizeikorruption auf niedrigem Niveau gemein machen. Nach dem Gewitter eines wahrhaft durchgeknallten Showdowns organisiert der Nachfolger des Yakuza-Bosses dann den Kapitalkreislauf neu, als wäre nichts gewesen.

Angefressen, noch immer als Spaßmacher wahrgenommen zu werden, legt Kitano mit seiner nächsten Regie noch eine Schippe Irrsinn drauf. In »Boiling Point« (1990) taucht Beat Takeshi erst in der zweiten Hälfte auf, eigentlich eine Nebenrolle, obwohl er als Wolf unter Schafsköpfen natürlich den Film sofort an sich reißt. Hauptfigur, nämlich die, die sich in endloser Dumpfheit dem Siedepunkt nähert, ist ein antriebsloser Tankstellenhandlanger, eine Dusselpflaume, die beim Baseball (hier als Mikrokosmos für die japanische Gesellschaft) selbst dann noch Mist baut, wenn ihr ein Topschlag gelingt. Ausgerechnet diese Lusche legt sich mit einer Yakuza-Gang an, die selbst ein jämmerlicher Haufen ist. Die erste Hälfte ist folgerichtig eine Chronik der Demütigungen, inszeniert als dialektische Witzrevue nach Kitanos Komikverständnis – wer auf einer Bananenschale ausrutsche, empfinde Schmerz, der Betrachter aber Schadenfreude. »Die Japaner sind ein Volk von Duckmäusern, und daher lachen sie sehr gern über Leidende.« Einer dieser halbstarken Grünschnäbel, die Kitano so verabscheut, holt sich auf seiner Motorradjungfernfahrt gleich eine blutige Fresse. Auch die nächsten Angeber bauen einen Crash, wieder gibt's was aufs Maul. Yuppies wird in einer Bar der Dünkel ausgebläut. Der Betrieb einer Glücksspielhalle wird sabotiert. Um die Yakuza-Ehrenhändel aufzulösen, müssen dann zwar Schusswaffen her, Schluss mit lustig ist aber noch lange nicht. Bei der Beschaffung hilft Beat Takeshi als niederträchtiges Ekelpaket, in seinem Clan als ›Abschaum‹ verachtet: unterschlägt Yakuza-Geld, verkuppelt, prügelt und erniedrigt die Gespielin, sodomisiert den Adjudanten. Leichen pflastern natürlich auch seinen Weg. Kitanos Japan ist eine Ausgeburt der Verderbtheit, Trostlosigkeit und Degeneration (»Der Japaner von heute ist stumpf und geistlos.«), es ist gottverlassen und gefärbt in derbem schwarzen Humor.

Mit »Sonatine« setzt danach, ganz nach Cineasten-Gusto, der unvermeidliche Feinschliff ein. Dem 1993 erschienenen und von der ambitionierten Kritik abgefeierten Meisterwerk fehlt deshalb das charmant Unbehauene und Urwüchsige von Kitanos ersten beiden Unterwelt-Filmen. Jetzt stirbt und schießt man dekorativer – manchmal ist nur das Mündungsfeuer zu sehen (ein Fahrstuhl-Schusswechsel rockt allerdings so virtuos, dass man sich den gerne häufiger auch in Zeitlupe anschaut). Die Selbstbekenntnisse werden bedeutungsschwangerer: »Wenn ich stark wäre, hätte ich keine Waffe. Ich schieße, weil ich Angst habe.« Dafür ist die Handlung noch spartanischer: Die ziemlich armselige Yakuza-Gang des schwermütigen Beat Takeshi ist zur Befriedung zweier rivalisierender Gangsterfamilien in die Sommerfrische unterwegs. Nach ersten verlustreichen Scharmützeln zieht sich die Bande zur Selbstbesinnung ans Meer zurück (»Wir stammen von den Fischen ab. Das Meer ist eine Mutter. Es hat uns geboren und betrachtet unerbittlich, was wir tun.«), wo sie zu allerlei Schabernack mit symbolisch aufgeladenem Hintersinn aufgelegt ist. Für keusche Erotik ist auch ein Girlie mit dabei, das seine Rettung vor einem Vergewaltiger mit Unterwürfigkeit dankt: »Ich mag starke Typen.« Das alles führt zu jener feinschmeckerkompatiblen, mit trippigem Elektro und Ambient traumwandlerisch untermalten Poesie, die auf Filmfestivals und im Feuilleton so geschätzt wird (Der Spiegel: »Lyrische Todesgewissheit … große Kunst«). Auch Tarantino wählte den Film unter seine Top Five (was bei dessen Lieblingslisten-Fluktuation aber auch nicht so viel heißt). Und Kitano sah sich am Ende seiner Lehrjahre angekommen: »Nach ›Violent Cop‹ hatte ich das Gefühl, nicht richtig begriffen zu haben, was Kino eigentlich ist. Tatsächlich hatte ich erst mit ›Sonatine‹ den Eindruck, als Regisseur eine neue Stufe erreicht zu haben. Man kann noch nicht von absoluter Könnerschaft sprechen, doch die Beherrschung der Sonatine bedeutet, wenn man Klavier übt, das Ende der ersten Lernphase.«

Eine besondere Delikatesse der DVD-Box sind übrigens die japanischen Original-Kinotrailer, das einzig nennenswerte Bonusmaterial, aber dafür lohnen diese drei Miniaturen fast schon allein den Kauf. Leckerer kann man Kontemplation und Eruption nicht auf einen Nenner bringen. Kitano: »Um zum Humanen und Liebevollen zu gelangen, muss man eben durch eine Menge rüder Bilder.«

Sämtliche Zitate von Kitano stammen aus diesen Quellen: Neon (UK) – Juni 1997, Spiegel – 22.Juni 1998, NZZ – 6.Juni 2003, Die Zeit – 30.Oktober 2003, Spiegel.de – 16.Januar 2001, Zeit-Magazin – 22.Januar 1998, taz – 22.Januar 1998, www.takeshi-kitano.de, www.kitanotakeshi.com

Collector's Box Takeshi Kitano *mit den Filmen:*

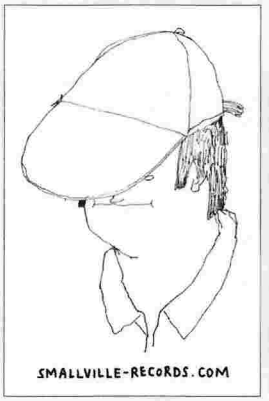
»Boiling Point« *Japan 1989, Regie: Takeshi Kitano, mit „Beat" Takeshi, Maiko Kawakami u. a., 102 Minuten*

»Violent Cop« *Japan 1990, Regie: Takeshi Kitano, mit „Beat" Takeshi, Yûrei Yanagi u. a., 96 Minuten*

»Sonatine« *Japan 1993, Regie: Takeshi Kitano, mit „Beat" Takeshi, Aya Kokumai, Tetsu Watanabe u. a., 94 Minuten*

3 DVDs, Rapid Eye Movies, bereits erschienen

FELDE



ima
Artist Films and Films on Art
ent
Image ORANIENBURGER STRASSE 18 10178 BERLIN P. +49.30.3088.197.80 INFO@IMAGEMOVEMENT.DE Movemen

Galerie Max Hetzle
Bridget Riley
Circles Colour Structure. Studies 1970/71
20. Juni – 25. Juli
Zimmerstraße 90/91
Berlin-Mitte
www.maxhetzler.com

THE TRILOGY TAPES
t-shirts / tapes
reggae / noise
www.thetrilogytapes.com

Open air
Puch 09
Sa 25.Juli 17°°
Petershausen S 2
München
JA,PANIK
GUSTAV
The NIGHTINGALES
JENS FRIEBE
BRITTA
HUMMMEL
MISSENTtoDENMARK

VOM ENDE EINER VERFORMTEN LIEBE

Maren Ade

TEXT: ARAM LINTZEL **BILD:** © 2009 PROKINO

Mit ihrem Film über eine nicht austarierte Beziehung, die im Italienurlaub auf ihre Substanz geprüft wird, gewann Regisseurin Maren Ade den Silbernen Bären. Jetzt kommt »Alle Anderen« ins Kino.

Vor der letzten Berlinale, als noch niemand wissen konnte, dass die Berliner Regisseurin Maren Ade mit »Alle Anderen« einen Silbernen Bären gewinnen würde, sprach Ade in einem Interview über die Rezeption ihres ersten Spielfilms »Der Wald vor lauter Bäumen«. Freunde hätten ihr gesagt, dass das Wort ›Fremdschämen‹ wohl für diesen Film erfunden worden sein müsse. »Der Wald vor lauter Bäumen« erzählte die Geschichte einer überforderten und einsamen Lehrerin in der südwestdeutschen Provinz, deren soziale Annäherungsversuche tatsächlich für peinliches Erschaudern sorgten. Bei »Alle Anderen« schlägt dieses Unbehagen auf den Zuschauer selbst zurück. Wer je die Verstrickungen und Machtkämpfe einer Zweierbeziehung am eigenen Leib erfahren hat, wird in den Protagonisten, dem Paar Gitti und Chris, nicht nur alle anderen, sondern auch sich selbst wiedererkennen. Denn Ades Beobachtungen machen die Codes, Rituale und Grenzverhandlungen, die den fragilen Kitt einer Beziehung bilden, auf eine solidarische, niemals zynische, oft allerdings quälende Weise zum Gegenstand.

Das ungleiche Paar Gitti (Birgit Minichmayr) und Chris (Lars Eidinger) verbringt die Sommerferien im Haus von Chris' Eltern auf Sardinien. Die kommunikative Gitti arbeitet bei einer Plattenfirma, der eher in sich gekehrte Chris ist Architekt, weiß aber noch nicht so recht, was er will, und ist in der be-

rufsbildtypischen Projektemacherei noch auf der Suche. Während Gitti im Leben steht und sich eine Familie wünscht, ist Chris von diffusen Zweifeln geplagt. Auf der Insel können die Beziehungssymptome aufgrund der relativen Abwesenheit von Alltag und Kontext ungezügelt zum Vorschein kommen. Kleidung und Accessoires der Akteure (American-Apparel-Shirt, Casio-Uhr, Anziehsachen von Daphne und Vera Correll) lassen zwar vermuten, dass es sich dabei um die partikularen Codes einer von Popkultur sozialisierten Generation der Thirty-Somethings handelt. Jenseits solcher vordergründigen Deutungen ist »Alle Anderen« ein Film über universelle Aporien der Liebe. So wird etwa die Unmöglichkeit eines aufrichtigen Liebesgeständnisses vorgeführt: »Nicht immer so antworten«, sagt Gitti wiederholt zu Chris, wenn sie statt eines Kusses eine überzeugendere Antwort auf ihre Liebeserklärung erwartet. Irgendwann fragt Chris zurück: »Wie soll ich denn antworten?«, um dann ironisch das zur Verfügung stehende Repertoire zu zitieren.

Die soziale Leere der Insel wird dann doch von der professionellen Networking-Realität daheim eingeholt, als Gitti und Chris dem Paar Hans (Hans-Jochen Wagner) und Sana (Nicole Marischka) begegnen. Die beiden sind der genaue Gegenentwurf zu Gitti und Chris, ihre Rollenaufteilung ist nicht prekär, sondern klar ausgehandelt. Es ist ein Paar, das ohne Vorbehalt ›Wir‹ sagt – zu den Bedingungen des beruflich erfolgreichen Mannes, des Architekten Hans, der gerade die Orangerie der documenta neu gestalten durfte. Die Begegnung konfiguriert die eh schon wackelige Beziehungskonstellation zwischen Gitti und Chris neu und wird zum Katalysator für verborgene Ressentiments. Chris, der wusste, dass sein Bekannter Hans ebenfalls auf Sardinien ist, und diesem zunächst mit allen Mitteln aus dem Weg gehen wollte, betreibt nun ein opportunistisches Male Bonding und versucht, sich dessen zweifel- und ambivalenzfreies Machertum anzueignen. Gitti ist dagegen nicht nur von dem selbstgerechten Hans und der ihn anhimmelnden Sana angewidert, sie erkennt auch das Selbstdegradierende an Chris' von sozialer Mimikry getriebenem Empowerment, welches mit spießig-patriarchalischen Anwandlungen einhergeht. Allerdings führt Gittis Scharfblick nicht dazu, dass sie die Rolle der souverän Erkennenden einnimmt, auf deren Seite sich der Zuschauer schlagen könnte. Stattdessen versucht sie sich in Übersprungshandlungen an Chris zu klammern und seinem Wunschbild gerecht zu werden. »Ich wäre manchmal so gern anders für dich«, sagt Gitti an einer Stelle.

Gittis verzweifelte Rettungsversuche können nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich längst Verachtung in die Beziehung eingeschlichen hat – Godards »Le Mépris« wird in der Pressemappe nicht umsonst als ein Vorbild für »Alle Anderen« erwähnt. Und doch machen die beiden in ihrer beschädigten Beziehung immer weiter, nicht voneinander lassen könnend. Den wohl entscheidenden Knacks bekommt die Beziehung zwischen Gitti und Chris, als die beiden Paare sich zu einem gemeinsamen Abendessen im Ferienhaus treffen. Im Rahmen einer Hausbegehung kommt es zu einer Übertretung, an der alle bis auf Gitti teilnehmen. Gitti sitzt stumm und betreten daneben, gelähmt vor lauter Entfremdung.

»Alle Anderen« ist ein unspektakulärer, langsamer Film; wer mag, kann ›Berliner Schule‹ dazu sagen. Die mediterrane Sonne taucht das Setting in ein melancholisches Schimmern, welches die Bewegungen zu verzögern scheint. Ade positioniert die Kamera nah an den Akteuren, bei aller Genauigkeit

»Alle Anderen« ist ein unspektakulärer, langsamer Film; wer mag, kann ›Berliner Schule‹ dazu sagen

bleibt ihr Blick aber distanziert und abwartend. Manchmal entgleiten die vielsagenden Gesten der Kameraführung. Das Kameraauge ist nicht allwissend, auch deshalb wird der Zuschauer immer weiter in den Beziehungsstrudel hineingezogen. Und doch ist »Alle Anderen« kein realistischer Film, der es allein darauf abgesehen hätte, dem Zuschauer den Spiegel vorzuhalten. Vielmehr sind in die Handlung sanfte Verfremdungseffekte eingelassen, surreale Verschiebungen und Überzeichnungen, etwa wenn Gitti in einer Szene aus dem Fenster springt und danach, versehrt, Sex mit Chris hat. Selbst vor Symbolisierungen, die zu beflissener Interpretation verlocken, schreckt Ade nicht zurück: Früh im Film bastelt Chris aus einer Ingwerknolle ein »Schnappi« genanntes Männchen, das er dann als läppische Pimmelfigur aus dem Hosenschlitz wandern lässt. Jenseits naheliegender psychoanalytischer Lesarten – Kastrationsangst! – verdichtet sich in dieser albernen Mischung aus Voodoofigur und Maskottchen eine der unbehaglichsten Wahrheiten des Films: Regression ist eine Strategie, die in einer Zweierbeziehung oft dann zum Einsatz kommt, wenn die Beziehungsvereinbarungen in Frage gestellt werden und noch keine neuen zur Verfügung stehen. Wer kennt sie nicht: Paare, die unvermittelt in eine Kinderprivatsprache verfallen, offenbar hoffend, sich damit vor bedrohlichen Konflikten abschirmen zu können. Infantile Albernheiten und Nickeligkeiten nehmen in »Alle Anderen« jedenfalls viel Raum ein, ein Mal wird es Chris zu viel und er weist Gitti mit einem »Können wir bitte mal normal reden« zurecht. Einer der vielen kleinen Momente, in denen der Beziehungskitt bröselt.

Kindliche Sehnsüchte sind wohl auch in zwei Sequenzen am Anfang und am Ende des Films im Spiel, als Gitti sich tot stellt und so den Wunsch nach Verstellung artikuliert – das Begehren, eine ›ganz andere‹ oder ›ganz woanders‹ zu sein. Diese Momente stehen für ein zentrales Thema von »Alle Anderen«, die Frage nämlich, wie weit die Inszenierung von Rollen und Gefühlen gehen kann und wo sie aufhören muss, um ›echten Gefühlen‹ Platz zu machen. Was sollte dieses ›Eigentliche‹ aber sein? In den großartig gestalteten Dialogen, die aufgeschrieben wirken und doch lebensnah klingen, wird das Authentizitätsproblem in Sätzen wie »Du willst echt, das ich dir was vormache« oder »Das war nicht gespielt« indirekt angesprochen.

Die Bühne, auf der Paare ihre Beziehung performen, ist leider niemals leer, auch davon handelt »Alle Anderen«. Das elterliche Haus mit all dem Krimskrams und den ornamentalen Tapeten, die schon im Vorspann zu sehen sind, ist das Gegenteil einer Tabula rasa, auf der sich das Paar frei entwerfen könnte. Jede Beziehungsgeschichte schreibt sich ein in eine Geschichte der Beziehungen und arbeitet sich unbewusst an den geglückten oder gescheiterten Entwürfen vorangegangener Generationen ab. Weil der Film darum weiß, weist er über seine intime Ausgangskonstellation hinaus. Nicht nur Beziehungsvereinbarungen stehen auf dem Spiel, sondern auch die Möglichkeit einer Wahl des eigenen Lebens.

Blicke und Gegenblicke zwischen den Darstellern sagen in Maren Ades Film oft mehr als das gesprochene Wort. Das macht viel von seiner Intensität aus. Am Ende des Films bittet Chris Gitti: »Schau mich mal an!« Im Angesicht des anderen den anderen so sehen, wie er ist: Ob es für dieses unmittelbare Erkennen ohne Verkennung nicht schon zu spät ist oder doch noch der ganze angesammelte Ballast in einem magischen Blickkontakt abgeschüttelt werden kann, darüber kann der Zuschauer letztlich nur spekulieren.

»Alle Anderen« *Deutschland 2009, Regie: Maren Ade, mit Birgit Minichmayr, Lars Eidinger u. a., 119 Min, ab 19. Juni im Kino (Prokino)*

GENOSSEN, NICHT GESTÜRZT

Bilder, die die Welt bewegten: »Der diskrete Charme der Bourgeoisie« von Luis Buñuel

TEXT: ROBERT DEFCON

In der Rubrik »Bilder, die die Welt bewegten« stellen wir jede Ausgabe eine Filmszene vor – und den dazugehörigen Film. Vom Detail zum Allgemeinen, vom Augenblick zum Werk, dazu die Bilder als Sequenz. Diese Folge: In Luis Buñuels »Der diskrete Charme der Bourgeoisie« von 1972 versucht sich eine Gruppe von Angehörigen des Großbürgertums vergeblich zum Abendessen zu verabreden.

Paris. Die Botschaft von Miranda. Botschafter Don Rafael Acosta, im eleganten Anzug, bittet über die Sprechanlage die soeben eingetroffenen Messieurs Sénéchal und Thévenot, Letzterer führt einen Geldkoffer bei sich, in sein großbürgerlich eingerichtetes Büro: »Was war denn gestern Abend? Du hattest uns doch zum Abendessen eingeladen«, fragt er. Sénéchal: »Du musst dich irren, das stimmt nicht. Ich hatte euch für heute Abend eingeladen.« Botschafter: »Heute Abend hätte ich überhaupt nicht gekonnt.« Die drei Männer verabreden sich erneut – ihre Frauen sollen auch kommen. Thévenot steht inzwischen am Fenster: »Rafael, da steht aber ein hübsches Mädchen unten vor dem Haus.« Der Botschafter eilt herbei: »Ja, tatsächlich.« Eine leger hippieesk gekleidete Frau verkauft vor der Botschaft elektrische Stoffpudel, die aufgeregt hin und her springen. Der Botschafter holt eine Waffe aus dem Schrank und öffnet das Fenster. »Was willst du denn damit?«, fragt ihn Thévenot, und Sénéchal versucht ihm entsetzt die Waffe zu entreißen: »Rafael, was ist denn mit dir los?« – »Lass mich, ich weiß, was ich tue.« Er legt an und zielt in Richtung der jungen Frau, erschießt aber lediglich einen der Stoffhunde. Die Frau rennt weg. »Wer ist das?«, fragt einer der Herren. »Ein Mädchen aus Miranda. Sie gehört zu einer Terroristengruppe. Sie wollen mich entführen und mich umbringen. Terroristen schrecken vor nichts zurück.« – »Hast du die Polizei benachrichtigt?« – »Im Augenblick möchte ich das lieber nicht.« Der Botschafter bietet Zigarren an. »Ich habe es euch noch gar nicht erzählt. Ich hatte ziemlichen Ärger auf dem Flughafen.« Er nimmt einen großen Ledersack aus seinem Tresor. »Sie wollten mich durchsuchen. Mein Diplomatengepäck. Ich musste schließlich den Minister anrufen.« Sénéchal: »Diplomatengepäck durchsuchen ist ja wohl das Letzte.« – »So ist es. Vor einem Monat haben sie sogar einen Botschafter verhaftet. Er hatte vierzig Kilo Kokain dabei.« Thévenot: »Was? Einen Botschafter?« Don Rafael überreicht den Herren Kilopäckchen Kokain aus dem Ledersack. »Es war der Botschafter der Vereinigten Staaten.« Sénéchal: »Dann haben sie also schon vier von uns geschnappt.« Thévenot: »Wenn das so weitergeht, müssen wir uns etwas anderes einfallen lassen.«

Was – trotz offenkundiger Ironie – in einen Noir-Plot um Drogenhandel, Korruption und Mord münden könnte, entpuppt sich in Luis Buñuels Oscar-prämiertem »Der diskrete Charme der Bourgeoisie« von 1972 als letztes Aufbäumen des bürgerlichen Zeitalters. Buñuel, geboren 1900 in dem feudalen spanischen Dorf Calanda, ist intimer Kenner der Bourgeoisie, ihr Analytiker und – last but not least – ihr Protagonist. In seinen 1983 veröffentlichten Memoiren »Mein letzter Seufzer« erklärt er die Codes des Großbürgertums aufs Genaueste – vom korrekten Servieren und Trinken eines trockenen Martinis bis hin zu den zwei oder drei Dingen, die eine gute Bar ausmachen. Buñuel legt ebenso viel Wert auf Details wie es das bürgerliche Personal seines Films tut, das sich über den ›einfachen Mann‹ lustig macht, der das Glas Martini in bloß einem Schluck leert.

Die Handlung des legendären Films kreist nicht bloß vordergründig um das zentrale bürgerliche Ritual: das Essen – und um den fortwährend scheiternden Versuch einer Gruppe von Bourgeois, sich zu einem solchen zu verabreden. Mal sind terminliche Missverständnisse schuld, mal lassen ein im Hinterraum aufgebahrter Leichnam des Restaurant-Besitzers und das laute Schluchzen der Trauernden den Gästen den Appetit vergehen, mal verhindern sexuellen Eskapaden der Gastgeber im Garten (die von den Gästen als Flucht vor der Polizei missverstanden werden) das Zusammenkommen, dann wieder scheitert es daran, dass dem schlussendlich besuchten Grand Café widersinnigerweise Tee, Kaffee und sämtliche alkoholischen Getränke ausgegangen sind.

Nichts funktioniert mehr, wie es soll: nicht die ständig wiederholte Einladung zum Essen, nicht der Offizier, der zum Essen ganz selbstverständlich einen Joint anbietet (»Das ist doch keine Droge«), nicht der Soldat, der statt Heldentaten melancholische Träume nacherzählt, nicht der Botschafter, der aus dem Fenster auf Stofftiere ballert und als Drogenhändler arbeitet, nicht das schöne Mädchen, das in Wahrheit eine Terroristin ist, nicht der Priester, der statt zu predigen lieber als Gärtner arbeiten will und getreu dem Motto »Kleider machen Leute« in seiner Gärtnerkluft von den Bourgeois nicht mehr als Würdenträger erkannt wird und rausfliegt. Fehlen nur turnschuhtragende Minister, antiterroristische US-Präsidenten mit Basecap und Jogginganzug, kiffende Springer-Journalisten, Koksfinanzierte Großgaleristen und pinkelnde Prinzen – und schon sind wir in der Gegenwart: Cocktailexpertise, perfektes Speiseritual und souverän beherrschter Kleidercode sind Fremdkörper, wenn die unpassende Geste zuweilen selbst zum feinen Unterschied mutiert und der Formperfektionist sich zum wunderlichen Fetischisten wandelt.

Man kommt sich bei der Sichtung also nicht ganz zufällig vor wie in der New Economy. Rückblickend ist »Der diskrete Charme der Bourgeoisie« lesbar also nicht nur als jene satirische Kritik toter und erstarrter bürgerlicher Formen, als die der Film von Zeitgenossen gedeutet wurde, Formen, die Verlogenheit, Angst, Hass, Kriminalität und nackte Gewalt mehr schlecht als recht bemänteln und denen der Anarchist Buñuel eine redundante Anti-Dramaturgie und den verstörenden kulturellen, politischen und militärischen Terror des Hippie-Zeitalters gegenüberstellt – fasziniert, belustigt und voller Grauen zugleich. Sondern ebenso erscheint der Film wie eine Entschlüsselung der Sprengkräfte des Ereignisses 1968, das – trotz aller postlinken Versuche, sich heute endlich wieder als Bürger fühlen zu dürfen – die bürgerlichen Formen gleichsam von innen heraus zersetzt. Die neue Zeit hat das Bürgertum bereits unwiederbringlich infiziert. Ziellos wie Don Quichottes schweifen Buñuels Protagonisten auf der Suche nach dem gelingenden Essritual umher – eine Gruppe aufgebrezelter Bürger auf einer menschenleeren Landstraße, so die ständig wiederkehrende Einstellung, die auch den Schlussakkord des Films bildet. Ankommen werden sie nicht mehr.

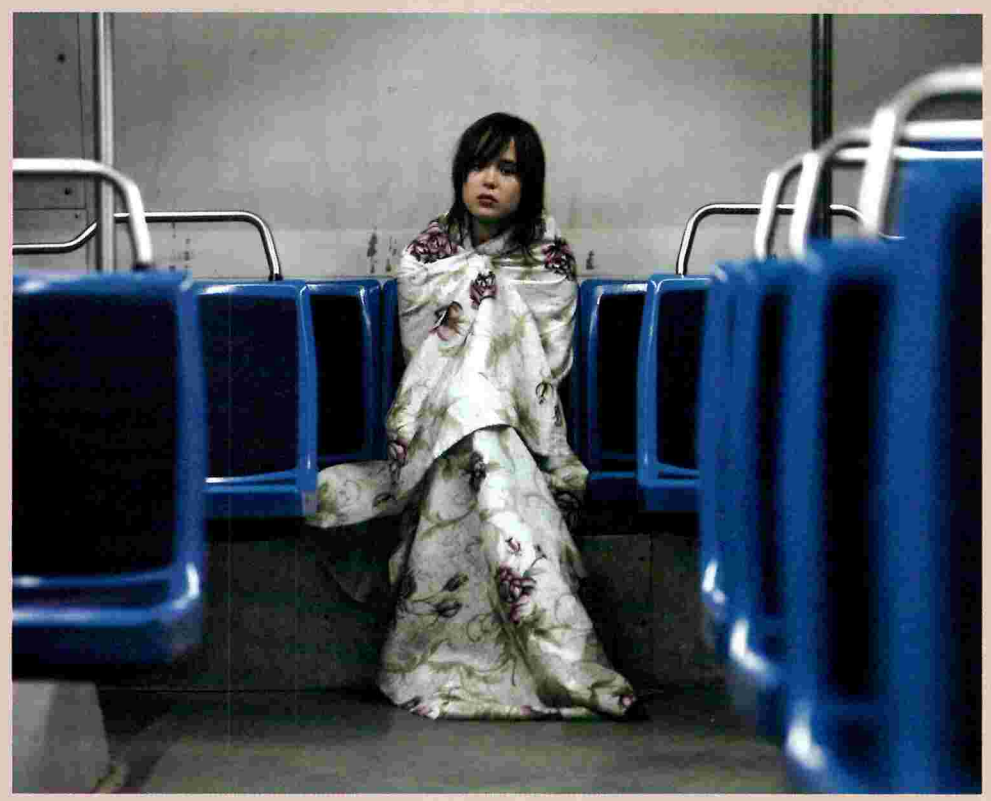
»Der diskrete Charme der Bourgeoisie«
Frankreich/Spanien 1972, Regie: Luis Buñuel. Mit Fernando Rey, Delphine Seyrig, Stéphane Audran, Michel Piccoli u. a., 97 Min., DVD (Kinowelt) bereits erschienen

Luis Buñuel »Mein letzter Seufzer«
416 Seiten, deutsch (Alexander Verlag) bereits erschienen

BILDSCHIRMLEUCHTEN

Relevante Neuerscheinungen auf DVD

TEXT: RALF KRÄMER



»The Tracey Fragments«

Alles ist zerbrochen. In **THE TRACEY FRAGMENTS** wird das Filmbild zum Rahmen für viele kleine parallel laufende Filme, eine Technik des Simultanen, die Jean-Luc Godard gerade komplex genug war, um seine Geschichte(n) des Kinos zu erzählen, mit der Mike Figgis in »Time Code« immerhin vier unabhängige Storys gleichzeitig bändigte. In der Gesamtheit der verschiedenen Perspektiven auf die gleiche Situation verdichtet Regisseur Bruce McDonald einen einzigen Ausschnitt aus dem Leben der 15-jährigen Tracey. Ambitionierter ist den Verwirrungen der ›ganz normalen‹ Pubertät nie gehuldigt worden. Man könnte fast von Verklärung sprechen, würde Darstellerin Ellen Page ihre Tracey nicht in dieser unaufgeregten Neo-Grunge-Haltung erden, mit der sie bereits »Juno« zu Lebendigkeit verhalf. So folgt man Tracey gerne durch die fragmentierte Wahrnehmung ihrer High-School-Hölle, durch Therapiestunden und Familienessen.

Traceys monochrom gehaltener, kleinstädtischer Lebensraum wirkt kaum öder und abweisender als jene Stadt der Zukunft, für die der Österreicher Christian Frosch am Stadtrand von Wien im Wohnpark Alt Erlaa eine treffliche Kulisse fand. In seinem Debüt »Die totale Therapie« hatte Frosch vor über zehn Jahren seine labilen Städter noch ihr Heil bei einem Guru (gespielt von Blixa Bargeld) suchen lassen. In **WEISSE LILIEN** liegt das Glück nun allein in einer Ordnung, die mit pseudoindividueller Architektur und kühler Überwachungstechnologie ein Leben nach Maß und in Sicherheit verspricht. Sogar die Stimme, die einem beim Duschen das Ende der täglichen Wasserration verkündet, klingt freundlich. Erst als Hannah (Johanna Wokalek) ihren Mann verlässt, in eine eben frei gewordene Wohnung zieht und langsam das Rätsel um den vermeintlichen Selbstmord ihrer Vormieterin löst, offenbaren sich zunehmend Risse im System. Zwar hintertreibt Frosch mit dramaturgischen Winkelzügen das Spannungspotential seines surrealen Thrillers, den Entwurf eines Lebens in naher Zukunft jedoch hat zuletzt nur Michael Winterbottoms »Code 46« in ähnlich starke Bilder zu fassen vermocht.

Architektonische Visionen, die auf eine Sicherheit der Selbstvergewisserung zielen, werden im Regiedebüt des kauzig-genialen Drehbuchautors Charlie Kaufman Wirklichkeit. Nachdem er in »Being John Malkovich« und »Adaption« schon in der Schauspieler- und Autorenpsyche gewildert hatte, nimmt er sich in **SYNECDOCHE, NEW YORK** einen Theaterregisseur vor, den die Angst vor seinem rasenden Alterungsprozess dazu treibt, sein eigenes Leben auf die Bühne bringen zu wollen, mit New York als Kulisse – nachgebaut im Maßstab 1:1. Wer seinen Sommer in England oder Dänemark verbringt, kann diese aberwitzige Tragikomödie noch im Kino erwischen. Zu Hause bleibt einem bis dato nur der DVD-Import. Letzteres gilt leider auch für die HBO-Serie **IN TREATMENT**. In halbstündigen Episoden wird man dort Zeuge der Sitzungen, die Psychotherapeut Dr. Paul Weston mit seinen fünf wöchentlich wiederkehrenden Patienten abhält. Der Doktor wird von Gabriel Byrne, die Donnerstags-Patientin von Embeth Davidtz aus »Junebug« gespielt. Dieses so verblüffend einfache, wie wirkungsvolle Serienkonzept wurde von der israelischen Serie »Betipul« adaptiert, zu deren Autoren auch Ari Folman gehörte. Über dessen **WALTZ WITH BASHIR** wurde bereits in Spex #317 berichtet, und auch Klaus Theweleit schreibt in dieser Ausgabe ab S. 118 über den Animationsfilm, in dem Folman sich um die Defragmentierung der Erinnerungen an seine Zeit als Soldat im Libanon bemüht, an die Massaker von Sabra und Schatila.

Ohne Job und Genre zu wechseln, kann indes die einstige Saturday-Night-Live-Chefautorin und Sarah-Palin-Parodistin Tina Fey über ihre Profession reflektieren. Sie entwarf das Konzept von und spielt die Hauptrolle in **30 ROCK**, einer NBC-Sitcom über die fingierte ›The Girlie Show‹. Dieses von der Kritik geschätzte Vergnügen funktioniert als Gegenentwurf zu »Synecdoche, New York«. Während sich in Charlie Kaufmans Film der Theaterregisseur (übrigens gespielt von Philip Seymour Hoffman) an der eigenen Hybris kolossal verhebt, gelingt Tina Fey eine ganz reale Punktlandung – in der Selbstironie.

»The Tracey Fragments« *(Kanada 2007, Koch Media)*
»Weiße Lilien« *(Österreich 2007, Good Movies)*
»Synecdoche, New York« *(USA 2008, Import)*
»In Treatment« *(USA 2008, Import)*
»Waltz With Bashir« *(Israel 2008, Pandora)*
»30 Rock–Season 1« *(USA 2006, Universal)*

ALTER EGO ° ASSOTO SOUNDS ° ATMOSPHERE ° BASS BOY FT. NEON BLOCKS ° BLACK MILK ° BOYS NOIZE
CASPER ° CLUESO ° COOP ° CURSE ° DANIEL HAAKSMAN & DEIZE TIGRONA ° D.I.M. ° DEICHKIND
DIE BELEIDIGER ° DIZZEE RASCAL ° DJEDJOTRONIC ° DJ HAITIAN STAR & DJ L-BOOGIE ° DJ REG ° DJ VADIM
FEADZ ° FIVA MC ° FRANK N DANK ° FRAUENARZT & MANNY MARC ° HELTAH SKELTAH ° HILLTOP HOODS
HOUSEMEISTER ° IMMORTAL TECHNIQUE ° JEDI MIND TRICKS ° JOHN ROBINSON ° K.I.Z. ° KAAS
KAMP & WHIZZ VIENNA ° KID CUDI ° KITKUT ° KNIXX ° LA COKA NOSTRA ° LAAS UNLTD. ° LADY SOVEREIGN
MADCON ° MARTERIA & THE BAND OF BROTHERS ° MAECKES & PLAN B ° MIXHELL ° MORLOCKK
DILEMMA & HIOB ° METHODMAN & REDMAN ° MIKE MONTGOMERY & DR RUDE ° MOS DEF ° MSTRKRFT
MUMDANCE FT. JAMMER ° NEWHAM GENERALS ° NOSLIW & FEUERALARM BAND ° OLLI BANJO
PEACHES ° PHENOMDEN & THE SCRUCIALISTS ° PRINZ PI ° Q-TIP ° ROJAH PHAD FULL ° RONNY TRETTMANN
ROOTS MANUVA ° SAMY DELUXE ° SANTIGOLD ° SEFYU ° SICK GIRLS ° STEREO MC'S ° TAKTLOSS ° TERRY LYNN
THE STREETS ° TODDLA T & SEROCEE ° TONE ° TUA ° VOLKAN T. FT. DANCEFLOOR KILLERMACHINE
WARD 21 ° YO MAJESTY ° ZION I ° AND MANY MORE

BECK'S

ROCAWEAR
DIAMOND CELEBRATION

normal anders! radio top 40

festivalguide.de

DE:BUG
WWW.DE-BUG.DE

VIVA CON AGUA
SANKT PAULI

intro

laut gegen nazis

»DASDING

AUS KRIMSEKT WIRD CHAMPAGNER

Wichtige Musikvideos: Rummelsnuffs »Nathalie«

TEXT: OSKAR PIEGSA

In der Spex-Reihe »Wichtige Musikvideos« stellen wir in jeder Ausgabe einen Clip vor, der die Produktionsmöglichkeiten im digitalen Zeitalter spiegelt und Musik auf innovative Weise illustriert. In dieser Folge widmet sich Oskar Piegsa einem bemerkenswerten Beispiel postmoderner Zitathandhabe, wenn Rummelsnuff den Chansonnier Gilbert Bécaud impersoniert.

Der elegante Mann von Welt und der Bodybuilder, der sanfte Chansonnier und der derbe Strommusiker, der Nachkriegs-Hit und dessen zeitgenössische Adaption – in Rummelsnuffs Coverversion von Gilbert Bécauds »Nathalie« und dem dazugehörigen Musikvideo prallen Welten aufeinander. Und das nicht nur, weil das französische Chanson mit den russischen Stilelementen musikalisch, lyrisch und rezeptionsgeschichtlich fest in den europäischen Ost-West-Konflikt des Kalten Krieges eingeschrieben ist. Komponiert unter dem Eindruck einer Moskau-Reise, veröffentlichte Bécaud (1927–2001) sein Lied im Jahr 1964. Es erzählt die Geschichte eines französischen Touristen, der sich von der sowjetischen Studentin Nathalie durchs kommunistische Moskau führen lässt. Sie zeigt ihm die Schauplätze der Oktoberrevolution, doch begeistern kann er sich nur für sie: für ihr blondes Haar, ihr hübsches Gesicht und den Klang ihres Namens. Lenin anschauen? Lieber mit ihr ins Café! Die beiden stranden in Nathalies Zimmer, wo sich ihre Kommilitonen auf den Mann aus dem Westen stürzen, um sich am »Champagne de France« zu berauschen. Schließlich bleiben die beiden alleine. Nathalie, so hofft der Erzähler vor dem unvermeidlichen Ende des Chansons, werde sicher eines Tages nach Paris reisen dürfen – doch da entgleitet ihr Name dem singenden Bécaud bereits in einem Wirbel russischer Balalaika-Klänge.

Die Romanze mit den politischen Untertönen kam nicht nur in Frankreich gut an. Gilbert Bécaud tourte durch die BRD, sang das Stück auch in Deutsch ein und wurde 1973 für sein Bemühen um die (west)deutsch-französische Aussöhnung mit dem Bundesverdienstkreuz geehrt. Doch auch östlich der Mauer war »Nathalie« ein Hit – mit einem Unterschied: »In der DDR lief das Stück in den frühen Siebzigern immer nur in der deutschen Version«, sagt Rummelsnuff, der Mitte der Sechziger als Roger Baptist in einer sächsischen Kleinstadt geboren wurde. »Die Wenigsten konnten Französisch, aber ich habe den Verdacht, dass die deutsche Version den Oberen ohnehin besser passte. Die waren ja nicht gut darauf zu sprechen, wenn mit dem glorreichen Sowjetland zu viel Schabernack getrieben wurde.« Tatsächlich klingt der deutsche Text weniger ketzerisch als das Original. Moskau ist dort nicht mehr eiskalt und menschenleer, sondern »kalt aber schön«. Und die raffinierteste Spitze des Originaltextes, der metaphorische »französische Champagner«, der die Studenten angesichts ihres

nüchternen Alltags so erfreut, wurde in der Übersetzung zu »Krimsekt«.

Rummelsnuff wählte bewusst die französische Textfassung, als er im Januar diesen Jahres im Rahmen der Protestsonggala »Gefühlssache Revolution« in der Berliner Volksbühne »Nathalie« sang und das Stück anschließend für sein geplantes zweites Album aufnahm. Das begleitende Musikvideo stammt von dem niederländischen Regisseur Edwin Brienen (»Terrorama!«, »Lebenspornografie«), mit ihm arbeitet Rummelsnuff derzeit auch unter dem Arbeitstitel »Freier Fall« an einem abendfüllenden Film. Für den »Nathalie«-Clip bediente sich Brienen des Videos, das zu Bécauds Originalversion des Chansons auf YouTube zu sehen ist: Stadtaufnahmen aus Moskau wechseln sich mit gespielten Szenen ab, in denen Bécaud singt und mit einer Nathalie-Darstellerin turtelt. Einige dieser Sequenzen samplete Brienen, andere ließ er mit Rummelsnuff als Bécaud und der Schauspielerin Laura Tonke (»Ostkreuz«, »Baader«) als Nathalie nachspielen – aus Geldgründen in Ostberlin, an »Orten, die sehr stark an die Sowjetunion erinnern«, so Rummelsnuff. Gestochen scharfe Aufnahmen der Karl-Marx-Allee wechseln sich also mit verwaschenem Originalmaterial des Roten Platzes ab. Ein Patchwork, das durch den künstlichen Farbstich des nachgedrehten Materials nicht verschleiert wird.

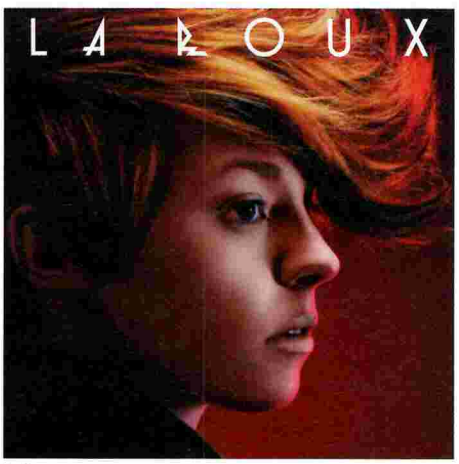
Weitere Brüche entstehen durch die Darsteller: Tonke fehlt Nathalies blondes Haar, und Rummelsnuffs Bodybuilderkörper, den er anfangs noch mit Hemd und gepunkteter Krawatte nach Bécaud-Manier verhüllt, hat mit dem des Franzosen wenig gemein. Nur konsequent, dass Rummelsnuff schon nach anderthalb von vier Minuten ganz er selbst ist und überwiegend mit nacktem Oberkörper auftritt. (»Das ist der Rummelspleen«, sagt er: »Je kälter es draußen ist, desto nackter. Das Video haben wir ja im Februar gedreht.«) Wenn er eher kumpelhaft als frisch verliebt seinen Arm um Laura Tonke legt und im Close-up den zärtlichen Text mit ernster Mine doziert, dann scheint das bürgerliche Ideal der alle Grenzen und Systeme überwindenden Amour endgültig als Travestie entlarvt.

Doch Rummelsnuff will von Persiflage nichts wissen. »Ich würde es nicht wagen, mich über diesen Mann lustig zu machen«, sagt er nachdrücklich über Bécaud und lobt dessen Komposition. Es ist ihm ernst mit »Nathalie«. Wenn nun in dessen audiovisueller Neuauflage sozialistische Ästhetik und postmoderne Zitatkunst genauso zusammentreffen wie Aufrichtigkeit und Camp, das alte und das neue Berlin, könnte man also sagen: Das ambivalente Ergebnis kommt ohne die andernorts gängigen Eindeutigkeiten im Umgang mit dem Mauerfall aus, ohne Siegerposen. Ostalgie oder Zynismus? Zwanzig Jahre nach dem verspäteten Happy End des Chansons sind wir im echten Leben angekommen.

NIE WAR MEMPHIS SCHÖNER

Hoppla! Zwei Platten der Ausgabe: La Roux mit »La Roux« und Little Boots mit »Hands«

TEXT: CARMEN BÖKER



La Roux

Little Boots

Wenn du dich noch an das erste Mal erinnern kannst, solltest du dich bei der Renaissance eines Trends lieber raushalten. So lautet eine Stildoktrin, die einen vor der schlimmsten Peinlichkeit von allen bewahrt – jener nämlich, in den Kleidern seiner Jugend so richtig von gestern auszusehen. Leggins, übergroße Sakkos mit Schulterpolstern und Stoffe mit sonderbaren Kritzelmustern zu vermeiden, stellt trotz emsiger Bemühungen vieler Designer (»It's so eighties, dear!«) immer noch keine allzu schwierige Übung dar. In der Neuauflage wirken derartige Kleidungsstücke zumeist genauso peinlich wie Bands der achtziger Jahre, die aus pekuniären Gründen wieder einmal mit der alten Masche auf die Bühne gehen. Wer diese große Zeit der pathetischen Tanzbewegungen verpasst hat, darf heute allerdings ganz unbelastet seiner Bewunderung für albatrosschwer segelnde Synthesizer-Sequenzen und beredt kühl gehaltene Gefühlsäußerungen frönen.

Unseren Segen in dieser Hinsicht haben vor allem die britischen Unternehmungen La Roux und Little Boots, von denen jetzt die jeweiligen Debütalben erscheinen. Beide sind geprägt von einer erfrischenden Schamlosigkeit in der Aneignung bewährter musikalischer Module von Giorgio Moroder und Heaven 17 bis hin zu Eurythmics und Depeche Mode. Wobei, grob vereinfachend formuliert, La Roux geschickt zwischen Yazoo und Santigold oszilliert und Little Boots sich mitunter in puncto unfassbar eingängiger Songstrukturen sogar in Richtung Kylie Minogue vorwagt. An »Hands« hat auch einer von deren Produzenten, nämlich Greg Kurstin, mitgewirkt.

La Roux besteht aus der 20-jährigen Elly Jackson aus Brighton, die für das gleichnamige Langwerk mit dem Produzenten Ben Langmaid zusammengearbeitet hat; Little Boots ist das Soloprojekt der 24-jährigen Victoria Hesketh aus Blackpool, die sich hierfür des Weiteren der Feinarbeit von Joe Goddard (Hot Chip) versicherte. Ihm hatte sie seinerzeit ein Demo von »Stuck on Repeat« geschickt, das mit einem nervösen Synthesizer-Flackern einsetzt, sich zu einem stampfenden 4/4-Takt formt und darüber Hesketh entrückte Zaubermaus-Stimme legt – geradezu ein Lehrstück in puncto Nu-Disco und längst ein kleiner Clubhit. Von ähnlich zugänglichem Frohsinn ist auch die erste Single des Albums, »New in Town«, mit ihren leicht metallischen Verzerrungseffekten geprägt: »I'm gonna take you out tonight / I'm gonna make you feel alright«, heißt es darin mit altersgerechtem Hedonismus, und die Pose wird bei Live-Auftritten von Little Boots durch den Einsatz des Tenori-on unterstrichen – ein Instrument, das von Yamaha pünktlich zum Eighties-Revival entwickelt worden ist: ein Pad mit 16 mal 16 LED-Tasten, das Sounds wiedergibt und zugleich visualisiert. Passt wunderbar zu der fröhlichen Autoscooter-Atmosphäre, die auf »Hands« kreiert wird und das vorläufige Endergebnis einer Entwicklung ist, welche die derzeit mit einem blonden Ährenzopf geschmückte Victoria Hesketh zunächst auf die Spuren von Punk und Progrock führte und sie auch schon – als sie in Leeds noch dem Trio Dead Disco angehörte – zu einer Coverversion von Haddaways »What Is Love?« verleitete.

Ähnlich vordergründig verführerisch und letztendlich musikalisch homogen setzt auch Elly Jackson auf die Möglichkeit, eine hohe, eigentlich balladesk romantische Mädchenstimme mit kühler Elektronik zu kontrastieren. Nicht von ungefähr wirkt die Homepage von La Roux deshalb mit den hastigen Großstadtgeräuschen und dem Neonblinken eines Nachtclubs wie eine Hommage an Soft Cell. Jackson, die mit ihrer feuerroten ungestüm aufgetürmten Haartolle und dem alabasterblassen Gesicht wie eine Tochter Tilda Swintons aussieht, kommt nach eigenem Bekunden gar nicht dazu, sich aktuelle Musik anzuhören – es gebe noch so viel in den Achtzigern zu entdecken. Und mit der ganzen herrlichen Unverfrorenheit einer 20-Jährigen hat sie dann auch schon wiederholt zu Protokoll gegeben, Gitarrenmusik habe sich überlebt. Also fährt sie perfide schnarrende oder machtvoll donnernde Synthesizer auf, experimentiert mit basslastigen Schemata, lässt in »Tigerlily« das Keyboard schnalzen wie Klapperschlangen, singt hochnervös wie nach fünf Red Bull in »Quicksand« – oder fährt im Video zu »In for the Kill« mit einem Angebersportwagen durch eine Nacht in Magenta und Ultramarinblau.

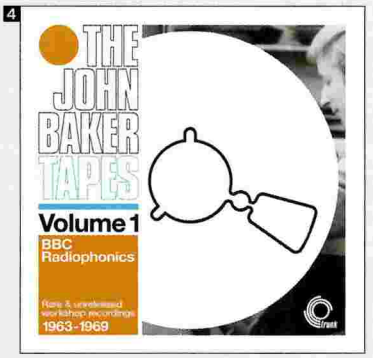
Als Pose macht das auf jeden Fall allen Spaß, wie einen ja auf der jüngsten Mailänder Möbelmesse auch die Beobachtung erfreuen konnte, dass Memphis-Möbel, noch so eine Strömung der Achtziger, kurz vor ihrer Wiederentdeckung stehen – die letzte aufdringlich bunte wie pompöse Designströmung des 20. Jahrhunderts und immer noch die beste Replik auf die immerwährende Geschmackssicherheitsdiktatur des Bauhauses. Einer darf übrigens auf keinen Fall fehlen in der Referenz-Liste: Phil Oakey von Human League. Auf dem Little-Boots-Album ist er im Duett »Symmetry« zu hören und wird von Hesketh mit den naseweisen Worten »So ask me your questions / And I tell you what you want to hear« angesungen. Ach, Jugend ohne Tugend!

La Roux *»La Roux«*
(Polydor / Universal) VÖ: 26. Juni
Little Boots *»Hands« (Warner)*
bereits erschienen

1

2

3

4


1

MARILYN MANSON

»The High End of Low«

(Interscope / Universal) bereits erschienen

Marilyn Manson hat Angst vor dem geschriebenen Wort, zumindest vor dem Wort anderer über ihn. Die Plattenfirma hat Angst vor Raubkopierern und anderen Bösewichten und lädt deshalb die Presse direkt zu sich in den Hochsicherheitstrakt. Von einem Promoter diskret bewacht, sitzt man auf einem schwarzen Ledersofa und hört über einen Kopfhörer MP3-Kompressionen aus »The High End of Low« – dem neuen Album vom scheuen Antichristen und Schockrocker. Die Dämonen der Realwirtschaft sind eben immer noch die mächtigsten, und der Teufel scheißt bekanntlich auf den dicksten Haufen. Die medialen Erwartungen sind hoch: Wie viele Amokläufer werden diesmal auf das Konto des amerikanischen Rock-Buhmanns der Bush-Ära gehen? Wie viele Jugendliche werden sich zu okkulten Tötungs- und Sexorgien inspiriert fühlen? Geht man von der Qualität der musikalischen Einflüsterungen aus, werden es weitaus weniger sein als bisher.

»Ich werde Dein Herz in alle Einzelteile blasen / Ich werde nicht schlafen, bis ich es Dir richtig besorgt habe!«, faucht Herr Manson im ersten Lied »Devour«, nachdem ein paar irreführende Acidfolkgitarren im Sinne des Liedermachers und Massenmörders Charles Mansons erklingen. Ein metallischer Bass schneidet sich durch einen hart komprimierten Barbecue-Boogierock. Das hat auf der musikalischen Seite, mal abgesehen von den Über-Verzerrungen nahezu jeder hörbaren Tonspur, den Gruselfaktor einer ZZ-Top-Platte aus den Achtzigern: Cola-Light-Rock für den American-Psycho-Herrenausstatter, der Übergrößen für die überflüssigen Pfunde im Sortiment hat. Ja, doch: Auch Antichristen altern! »Es macht mir nichts aus, verletzt zu werden / Ich bin eine Gefahr für die anderen / Da ist ein Loch in meiner Seele!«, singt Manson in »Leave a Scar«, einem Stück, das ein wenig an die späteren, zurecht vergessenen Stücke von den Sisters of Mercy erinnert. Der Schockrock von damals liegt unter einer dicken Staubschicht, deren Milbenkot unangenehmen Juckreiz verursacht. Trotzdem klingt »The High End of Low« an der Oberfläche extrem Pop-poliert: Alles ist mit Produzenten-Hausmittelchen schön säuberlich auf Radiopopkompatiblität gewienert. Hier war die Putzkolonne stets zuerst am blutigen Tatort. Glänzender Höhepunkt der Platte ist der Song »Four Rusted Horses«. Manson malt sich aus, wie es wohl wäre, lebendiger Zeuge seiner eigenen Beerdigungsfeier zu sein. Er freut sich darauf, vom gemütlichen Sarginneren heraus mitzuerleben, wie nacheinander die Nägel hineingehämmert werden. Diese Phantasie erinnert an Grufties im einstigen Zeitgeistmagazin Pop Rocky, deren größter Wunsch es immer zu sein schien, in einem Sarg zu schlafen. Die Musik allerdings wird den sprichwörtlichen Bart einfach nicht wieder los.

»The High End of Low« ist in jedem Fall eine amerikanische Platte geworden, allerdings bezieht sich das Album inhaltlich auf den Größenwahn und die Ängste der Amerikaner in der Ära Bush. Den ›Change‹ hat Marylin Manson allem Anschein nach in seinem Schlafzimmersarg verpennt. Für Manson-Fans heißt es: Neues vom Hexer! Für alle anderen: Eine sehr mittelmäßige Schweinerockplatte in Aspik. *Text: Maurice Summen*

2

SCOTT MATTHEW

»There's an Ocean…«

(Glitterhouse / Indigo) bereits erschienen

War die Frau mit Bart, wir erinnern uns an Astrid Lindgrens »Michel in Lönneberga«, eine Jahrmarktssensation früherer Zeiten, so ist das Baby mit Bart ein Kuriosum, das nur die Gegenwart mit ihren hormonverseuchten Trinkwassernetzen hervorbringen kann: Wo sonst als in den Freak-gesättigten Welten der Popkultur sollte es schließlich sein Auskommen finden? In diesem Fall heißt das Baby Scott Matthew, ein Vollbart hängt ihm vom Kinn, so prächtig wie einst bei den Präsidenten des 19. Jahrhunderts – und doch umgibt Matthew etwas zutiefst Kindliches. Das hat nur zum Teil mit seinem liebenswert unbeholfenen Verhältnis zum eigenen Körper zu tun und mit der zwergenhaften Ukulele, die er bei Auftritten in den Händen hält.

Scott Matthew ist ein Songwriter, der die große, ja, die allergrößte Pose nicht scheut und dabei wirkt wie ein Kind, das die Eltern auf seine Begabung aufmerksam gemacht haben und das nun von ewigem Ruhm träumt. Der hohe Ton, den der in New York lebende Australier in seinen Texten anschlägt, lässt sich in der Lyrik seit Ende des Zweiten Weltkriegs nicht einmal in Gottfried Benns »Statischen Gedichten« finden – und dort »trinken die Schwalben« bekanntlich »Fahrt und Nacht«. Matthew dagegen singt in »White Horse« von einem weißen Pferd, das in seinem Herzen gefangen sei. Man kann ihn nur freundlich bitten, den Schimmel freizulassen und zusammen mit dem notorischsten Ross der Popgeschichte, jenem namenlosen der Gruppe America nämlich, in der Wüste auszusetzen. Die Themen, die Matthew wählt, sind von einer marmornen Großkünstlerhaftigkeit und dabei immer viel zu groß für ihn: der Teufel, das allzu frühe Grab, die Wiederauferstehung am dritten Tag. Sogar der Plattentitel hat Überlänge – vermutlich ist es gar kein Plattentitel, sondern die verfrüht bekannt gewordene Inschrift des Scott-Matthew-Mausoleums, das im Jahr 2063 auf den Brooklyn Heights errichtet werden soll: »There Is an Ocean That Divides and With My Longing I Can Charge It With a Voltage That's So Violent To Cross It Could Mean Death«. So ist Matthew ein würdiger Repräsentant eines Jahrzehnts, in dem alles, von der Sonnenbrille über die Handtasche bis hin zur Terrorgefahr und Finanzkrise, übergroß auszufallen hat. Man könnte ihn als Künstlerdarsteller, als Blender abtun, würden sich seine Lieder dabei nicht zumindest hübsch anhören. Denn das, was Matthew macht, ist nie radikal, aber ausgesprochen gefälliges Kunsthandwerk, das auf den flüchtigen Hörer durchaus Eindruck macht: wohlklingende, melancholische Balladen, deren Bezüge (Morrissey, Chet Baker) der Sänger gar nicht leugnet. Auch seine Art zu singen ist ätherisch und wehmütig; einem etwas breiteren Publikum längst bekannt durch den Arthouse-Sexfilm »Shortbus« (2006). Dazu kommt die geradezu klassische Instrumentierung der, Songs mag man sie gar nicht nennen, also Lieder: mit Cello, Flügel, gelegentlich einem Blas- oder Zupfinstrument. Neobürgerliche Musik für alle, denen Jem oder Dido zu profan sind. *Text: Sebastian Hammelehle*

3&4

VARIOUS ARTISTS

»G-Spots«

(Trunk) bereits erschienen

JOHN BAKER

»The John Baker Tapes Vol. 1 &2«

(Trunk) bereits erschienen

Seit über zehn Jahren erweitert das Londoner Label Trunk das Reissue-Gelände mit Obskuritäten aus Jazz, Folk, Soundtracks oder Library-Musik. Trunk verdanken wir die Soundtracks zu Filmklassikern wie »Kes«, »Deep Throat«, »Dawn of the Dead« oder »The Wicker Man«, ebenso die Scores britischer Sci-

ence-Fiction-Serien wie »UFO« oder »The Tomorrow People«. Dank Label-Chef Jonny Trunks aufwändigen Recherchen in den Archiven angelsächsischer Popkulturen wurden in den letzten Jahren großartige Musiker wie der australische Filmmusikkomponist Sven Libaek oder der englische Komponist Basil Kirchin Jahrzehnte nach ihrem Schaffenshöhepunkt mit Veröffentlichungen bedacht. Insbesondere Basil Kirchin, der in den sechziger und siebziger Jahren mit seiner Fusion von Experimentalmusik, Jazz und orchestralem Pop zu den Inspiratoren Brion Enos zählte, selbst aber unbekannt blieb und später eine enttäuschte und zurückgezogene Existenz führte, zeigte sich angesichts der Wiederentdeckung durch Trunk zu Tränen gerührt. Die anschließende Berichterstattung in Organen wie The Wire sorgte dafür, dass der vor einigen Jahren verstorbene Kirchin bald in den Kanon der Musikhistorie aufgenommen wurde. Ähnliches darf man auch in Bezug auf die jüngsten Trunk-Veröffentlichungen prognostizieren. Die Compilation »G-Spots« widmet sich den »spacey folk electro horror sounds« des britischen Library-Labels Studio G, das unter Library-Sammlern längst Kultstatus besitzt. Und zwar nicht nur, weil sich hier Unmengen an funky Breakbeats für den Rare-Groove-Connaisseur, sondern auch ausgereifte Skizzen zwischen Jazz, Avant-Elektronik und Ambient, Folk und Instrumentalpop finden. Im Vergleich zur Library-Konkurrenz bei KPM oder De Wolfe war der Output von Studio G zwar relativ gering, immerhin brachte es John Gales Label zwischen 1969 und Mitte der Achtziger aber auf ganze 48 Alben. Gemessen an der technologischen Versiertheit, dem kompositorischen Kniff, dem innovationsfreudigen Irrsinn, mit dem fast jedes populäre Genre jener Zeit von den Studio-G-Musikern interpretiert und umdefiniert wird, wären eine Doppel-CD oder gar eine Serie sicher angebracht gewesen. Aber so gilt für die Kunst der Kompilation, was auch die meisten Studio-G-Stücke auszeichnet: In der Kürze liegt die Würze.

Mit »The John Baker Tapes Vol. 1&2« (die CDs sind nur einzeln erhältlich) gelingt Trunk eine ähnlich wichtige Ausgrabung wie einst bei Basil Kirchin. John Baker gilt als Pionier der britischen elektronischen Musik und war neben Delia Derbyshire und David Cain Teil der ersten Komponisten-Generation beim BBC Radiophonic Workshop – der Generation also, die den Workshop in der prädigitalen Ära ohne Synthesizer, Sampler oder Multitrack-Recording mithilfe von klangmanipulierten Tonbandschleifen zu kreativen Höchstleistungen trieb. Noch heute beruht die Ästhetik und Funktionalität moderner Audio-Softwares auf den damals von Leuten wie John Baker erzielten Resultaten. Mit seinen im Auftrag der BBC produzierten Soundtracks, Trailern oder Jingles für Filme, Fernsehserien und Nachrichtensendungen hat er ein bis dato kaum dokumentiertes Œuvre hinterlassen: »Vol. 1« präsentiert rare und unveröffentlichte Radiophonics-Aufnahmen von 1963 bis 1974; »Vol. 2« widmet sich Bakers Soundtracks, Library-Aufnahmen, Home Recordings und Werbe-Jingles zwischen 1954 und 1985. Mit enormer kompositorischer Kompetenz und verblüffender Leichtigkeit switcht der gelernte Pianist in den kurzen Auftragswerken zwischen allen erdenklichen Stilen und Produktionsmethoden seiner Zeit hin und her und kondensiert das Beste aller Welten zu vor Einfallsreichtum sprühenden Miniaturen. Angewandte Avantgarde – die Brücke zur sogenannten U-Musik, wie sie von Pierre Schaeffer bis Stockhausen nie geschlagen wurde – findet sich hier in ausformulierter Form, lange vor der bedeutungsvoll aufgeladenen Geräuschästhetik eines Matthew Herbert im Techno-Zeitalter. So viel Musikalität macht glücklich. Und noch ein genealogischer Hinweis: Matthew Herberts Vater war Tontechniker bei der BBC. *Text: Olaf Karnik*

1

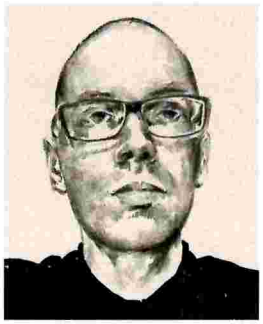
SIMONE WHITE

»Yakiimo«

(Honest Jon's / NTT / Indigo) bereits erschienen

Wenn die Sommersonne sich in der großen Stadt Richtung Horizont neigt und die Menschen am vegetarischen Fastfoodstand, die Mädchen auf den Fahrrädern und ungelenke Ex-Paare lange Schatten auf die Wege werfen, ist es Zeit für diese Platte. Alles sehr warm und absolut antihysterisch, countryesk durchpflügter Inner-City-Folk, den Simone White zwei Jahre nach ihrem zweiten Album »I Am the Man« (das erst vor einem Jahr bei uns erschien) hier in 13 Songs aufgehen lässt. Von der melancholischen Weltanklage hat sie sich verabschiedet, schon die erste Zeile des ersten Songs (»Time to Be Myself Again«) kündigt Introspektion an. Die würde man wohl auch am ehesten von der knapp 40-jährigen Songwriterin im späten Aufbruch erwarten, die in den letzten Jahren ganz schön rumgekommen ist, auf den kleinen Bühnen dieses Planeten. So viele neue Eindrücke, so viel Ablenkung mündet eben meist in ein klein bisschen Wehleidigkeit, entsprechend setzt sich »Yakiimo« zunächst dem Verdacht aus, man habe es hier mit einer soliden, aber nicht weiter bewegenden Musik zu tun, bei der sich sehr umstandslos der Abwasch erledigen lässt. Doch nicht so mit Simone! Beim genaueren Zuhören entfaltet sich eine stille Pracht. Zum Beispiel lautet die erste Zeile tatsächlich »Pretending to be myself again« und leitet ihr Thema nicht aus ermüdenden Tourerfahrungen ab, sondern von der urmenschlichen Suche nach Identität, von der alten Frage, wie viel Rollenspiele man gespielt haben muss, um seine Rolle zu finden, wenn es sie denn überhaupt gibt. »Bunny in a Bunny Suit« heißt dieser zwischen kindlicher Naivität und reifer Reflektion aufgespannte Song, den auch Kimya Dawson in ein paar Jahren schreiben würde, vorausgesetzt, sie setzt sich jener Westküstenentspanntheit aus, die Simone White mit jedem verhalten gesungenen, ja fast geflüsterten Ton verbreitet. Mit souveräner Kunstfertigkeit filtert White Anekdoten aus ihrem Tourleben, verpasst ihnen musikalische Formen, die von Joni Mitchell (typische absteigende Halbtonausweichungen in »Without a Sound«) und Rickie Lee Jones (das augenzwinkernde Jazz-Feeling von »Train Song«) zwar leidlich ausprobiert wurden, sich aber in ihrer fast nüchternen Vortragsart ganz und gar zum Simone-White-Stil zusammensetzen. So wird im Titelstück der markante Marktschrei eines japanischen Backkartoffel-Verkäufers in einen sanften Sirenengesang überführt. »Victoria Anne« beruht auf einer Kindheitserinne-

MUSIK ZUR ZEIT



Max Dax

Max Dax braut tagtäglich den Arabica auf der Faema E-61

(alle Zeichnungen zu »Musik zur Zeit«: Patrick Klose)

Primal Scream: »Shoot Speed / Kill Light« *von der Neu!-Compilation »Brand Neu!« (2009)*

Wer sich jemals fragte, weshalb »Shoot Speed / Kill Light« von ihrem 2000er Album »XTRMNTR« so genial hypnotisch klang, dem fällt es spätestens jetzt wie Schuppen von den Augen: Primal Scream stehen nun mal auf Krautrock, nicht nur auf Can (siehe »Kowalski« von 1997), sondern auch auf Neu!. Auf der Compilation »Brand Neu!« sind Tracks von LCD Soundsystem, Oasis, Ciccone Youth, Kasabian, aber auch von LA Düsseldorf und Michael Rother versammelt. Sie alle eint, dass sie im Takt der Repetition pulsieren.

Moritz von Oswald Trio: »Pattern 2« *von dem Album »Vertical Ascent« (2009)*

Da dubstept der Bär: Wenn Neu! in den Siebzigern ganz weit vorne waren, so ist es dieser Tage Moritz von Oswald. »Pattern 2« ist eine ebenso von Einstürzende Neubauten (siehe »Armenia«, 1981) wie von der Soundästhetik moderner Bass-Architekturen informierte 13-Minuten-Super-Slow-Motion-Instrumentalnummer von irritierender struktureller Strenge. Reduktion, die zu keinem Moment unvollständig wirkt. Marc Brandenburg gestaltete die Labels von CD und Vinyl.

Grand Panda feat. Dawn: »Ballad of a Thin Man« *von der Dylan-Compilation »Dylan Mania« (2009)*

Eine überraschend minimalistische und doch sehr moody Coverversion des Dylan-Klassikers. Der Gesang von Dawn erinnert an den von Martina Topley-Bird; auch das Arrangement von Trickys »Aftermath« hallt nach. Aber bei aller versuchten Überwindung alter Thin-Wild-Mercury-Sound-Trampelpfade – die Originalmelodie bleibt unangerührt. Haunting!

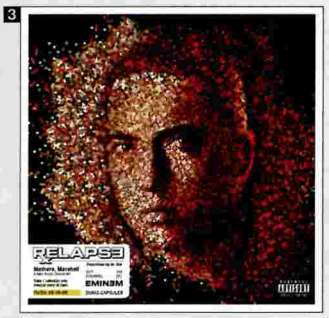
Sonic Youth: »Malibu Gas Station« *von dem Album »The Eternal« (2009)*

Wie Mosaiksteinchen fügt sich der Sound von Sonic Youth zu einer Kakophonie des Altbekannten – wären da nicht einige wenige überraschende Akkordwechsel, die diesem von Kim Gordon gesungenen Upbeat-Melancholie-Schmachtfetzen eine ungewohnte harmonische Kadenz bescheren.

1

2

3



rung, die keine Unbekanntere als Victoria Williams White im Tourbus erzählte, und es riecht gewissermaßen nach dem Anti-Moskito-Mittel, das der LKW versprühte, hinter welchem Williams als junges Mädchen herradelte. Der »St. Louis Blues« beschließt den Reigen, in Erinnerung an Whites Großmutter, die diesen Klassiker einst selbst in staubigen Kaschemmen zum Besten gab. Mark Nevers' Produktion (in Nashville, klar) sorgt erneut für den adäquaten, bunten Sound, mit summenden Streichern, pickenden Gitarren und zuweilen nur mit dem Besen gestreichelten Becken. Plötzlich hängt über diesem metallischen Soundhauch nur noch White, die mit sich selbst zweistimmig singt: »On and on without a word ...« *Text: Ralf Krämer*

2

MASHA QRELLA

»Speak Low«

(Morr Music / Indigo) bereits erschienen

Die Berliner Musikerin Masha Qrella wurde im Oktober 2007 von Detlef Diedrichsen in seiner Funktion als Kurator des Hauses der Kulturen der Welt gebeten, Lieder des in Dessau geborenen, jüdisch-stämmigen Komponisten Kurt Weill (»Die Dreigroschenoper«) und des in Berlin geborenen Komponisten Frederick Loewe (»My Fair Lady«) anlässlich der »New York – Berlin«-Festwochen im Rahmen eines Konzertes neu zu interpretieren. Beide Komponisten mussten Deutschland verlassen, um den Pogromen der Nationalsozialisten zu entgehen. Loewe folgte 1924 seinem früh emigrierten Vater nach Amerika, Kurt Weill floh neun Jahre später vor den Nazis über Paris nach New York. Ihr dortiger Erfolg lässt erahnen, wie anders sich Popmusik in Deutschland hätte entwickeln können, wenn es statt Judenverfolgung und Bücherverbrennungen eine Kontinuität künstlerischer Avantgarde gegeben hätte, wie sie in der Weimarer Republik bekanntlich noch möglich war. Masha Qrella und ihre dreiköpfige Band haben jetzt auf »Speak Low« die im vorvergangenen Herbst aufgeführten Homage an Weill und Loewe im Studio neu eingespielt. »I'm a stranger here myself«, bekennt Qrella an einer Stelle zu Indiefolk-Gitarren, schlankem Schlagwerk und Hammond-Orgel, einem leisen Pantoffelbass folgend. Die Produktion von Mashas Lebensgefährten Norman Nietzsche, der schon mit den beiden Whitest-Boy-Alive-Alben einen staubigen wie gleichermaßen modernen Sound kreiert hat, klingt aufgeräumt, ideenreich, dabei reduziert und mit gut ausgewählten Farbsprenkeln versehen. Zweifelsohne liegen die Einflüsse und Techniken für den Interpretationsspielraum dieses Albums auf der gesamten musikalischen Weltkarte: Zwischen Americana, Musical, Postrock und Berlin-Pankow. Zeitlich kann man die recycelten Songs auf »Speak Low« wahlweise dem Jahr 1999 oder 1968 oder 2021 zuordnen. Vermutlich käme man nicht im Traum darauf, dass es sich hier um aktuelle Coverversionen von Broadway-Musical-Nummern aus den fünfziger Jahren handelt. Diese spürbare kulturelle wie zeitliche Konfusion darf als große Leistung verstanden werden. So ist dieses Album in jedem Fall kein Zweitverwertungsprodukt für das Feuilleton, sondern eine feine Popplatte geworden. Allein für die Loewe-Interpretation »I Talk to the Trees« hat sich die Arbeit gelohnt: Wie wunderbar, dass sich Lieder wie dieses ihren Weg in die Berliner Republik zurückzwitschern. Mit großer Erwartung darf man nun auf das nächste Soloalbum der Ausnahme-Liedermacherinnen Qrella gespannt sein. *Text: Maurice Summen*

3

EMINEM

»Relapse«

(Interscope / Universal) bereits erschienen

Zwar ist derzeit kein neuer »Herr der Ringe«-Film oder Ähnliches zu erwarten. Freunde der ganz großen Blockbuster-Produktion können trotzdem beruhigt den Nachos-Eimer bereitstellen – es gibt ja noch Eminem! »Relapse« ist so etwas wie »Marshall Mathers: Episode V«, die multiplextaugliche Breitwand-Hiphop-Platte des Jahres. Die deutsche Presse erwies sich wieder als die höflichste der Welt und lobte das Album. Schließlich stehen auch in den letzten Bedenkenträger-Wärmestuben des Feuilletons heutzutage Computer, auf denen unablässig die alte Achtziger-Jahre-Weisheit blinkt: Mainstream ist das neue Indie. Natürlich gibt es über Eminem nicht mehr Neues zu berichten, als dass er erst abhängig und dann in der Reha war. In der Welt des Pop eine Nachricht, deren Sensationswert begrenzt ist – aber was nützt das dem Individuum, das ganz real an seiner Sucht leidet? Und Eminem, der am häufigsten überhöhte Popstar des ablaufenden Jahrzehnts, war von Anfang an ein Schmerzensmann, vergleichbar mit wirklich allen, die in der weißen Kultur als verbogene Helden und Lei-

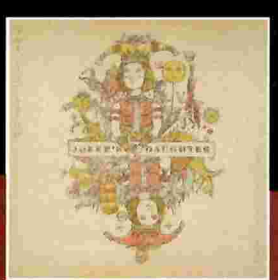
DIRTY PROJECTORS / Bitte Orca

LP, CD, Cassette & Digital

"Following Animal Collective and Grizzly Bear, the moment is ripe for US weirdos to break through. Focus now on **Dirty Projectors**: a bewilderingly awesome act!" **NME**

"Artful, adventurous and ecstatic avant-garde pop. Every inch is polished, every note arranged...." **UNCUT**

dirtyprojectors.net
myspace.com/dirtyprojectors



JOKER'S DAUGHTER / The Last Laugh

CD & Digital

Joker's Daughter ist eine Kollaboration zwischen Vokalistin, Songwriterin und Multi-Instrumentalistin **Helena Costas** & **Danger Mouse** in den Hauptrollen, welche eine völlig neue Facette des gefeierten Künstlers und Produzenten Danger Mouse zeigt. Dieser frische Folk-Pop Ausflug ist unvergesslich, ansteckend und gleichzeitig verspielt.

jokersdaughter.co.uk
myspace.com/jokersdaughter

CASS McCOMBS / Catacombs

2xLP, CD & Digital

"**Catacombs**" überschreitet in bester US-Tradition die Grenzen von Moden und Marotten, um die Kunst des Songwritings am Leben zu erhalten.

"Ein Vertrauen in die Kraft des Rätselhaften." **SPEX**

"Singer/Songwriter mit Fifties-Neigung. Diese Lieder leben von dem Raum, der ihnen gegeben wurde." **MUSIKEXPRESS**

cassmccombs.com
myspace.com/cassmccombs

Domino
DOUBLE SIX

dominorecordco.com

densgestalten zur Verfügung stehen: von Cobain über Elvis bis hin zu Jesus. Längst steht er auf einer Ebene mit den Stars, über die er sich lustig macht. Britney Spears ist ein Wrack mit Drogen- und Beziehungsproblemen, Eminem ist es genauso. Im Video zur Hiphop-Polka »Who Made You« verspottet er die amerikanische Popkultur. Das ist selbstironisch und kommt doch allzu routiniert daher: Schließlich sah das Video zu »Just Lose It«, einer Single aus der vorigen Platte »Encore«, fast identisch aus. Eminem variiert gern. Das Album »Relapse« ist sogar eine einzige Variation klassischer Eminem-Themen: Eröffnet wird es von einem veritablen Tryptichon der Paranoia und des Missbrauchs. Folgen lässt Eminem mitunter Songs, die ein wenig zu sehr zu Horror-Großvisionen aufgeblasene Geschichten von Leichen auf dem Fußboden, Spermaverköstigung und der süchtigen Mutter erzählen. Ein Track im Oriental-Sound, und auch eine Heulgitarrenballade dürfen nicht fehlen; das Schlussstück wird gar von Andrew-Lloyd-Webber-haften Opernchören getragen. Perfekt abgemischt ist das Ganze von Dr. Dre. So sind die Stärken der Platte – die alles zermalmenden Soundscapes einer Großproduktion – zugleich ihre Schwäche: Vieles erinnert zu sehr an die Musik zu »Godzilla«. Nach fünfjähriger Pause hat sich Eminem dem so erprobten wie wenig überraschenden Konzept der künstlerischen Weiterentwickelung komplett verweigert – das ist das eigentlich Bemerkenswerte an »Relapse«. Nach dem Anti-Bush-Hit »Mosh« im Jahr 2004 hatte sich ja auch der letzte Skeptiker mit ihm angefreundet, und man musste fürchten, er befände sich nun auf dem Weg zum pathetischen Demokraten, einem Springsteen des Hiphop. Das ist nicht eingetreten. Amerika lässt sich auch unter dem neuen Präsidenten von psychisch angeschlagenen Großidolen aus der Regierungszeit des mittlerweile auch nach halboffizieller Lesart als psychisch angeschlagen geltenden George W. Bush unterhalten: eine fast schon luxuriöse Ehrlichkeit. *Text: Sebastian Hammelehle*

1

TORTOISE

»Beacons of Ancestorship«

(Thrill Jockey / NTT / RTD) VÖ: 22. Juni

Tortoise sind eine wahre Bilderfabrik. Seit rund zwanzig Jahren produzieren sie instrumentale Musik von geradezu fotorealistischer Ausdruckskraft. Daher ist es kein Wunder, dass ihre Stücke gerne als Filmmusiken verwendet werden und Schlagzeuger/Produzent John McEntire als Supervisor ganzer Soundtracks gebucht wird, wie beispielsweise für John Hughes' dramatische Außenseiter-Studie »Reach the Rock«. Das neue Tortoise-Album »Beacons of Ancestorship«, das sechste seit ihrem selbstbetitelten Debüt aus dem Jahre 1994, macht da keine Ausnahme; es steckt voller Anspielungen auf visuelle Szenarien. »The Fall of Seven Diamonds Plus One« etwa, ein qualvoll langsamer Tango mit theatralischen Pauken, sirrenden Gitarren und unheilvollem Kettenrasseln, schickt den Hörer zu High Noon in eine klischeehafte Westernstadt: Die Duellanten stehen sich gegenüber, Schweißtropfen auf glühendem Sand, ein Gecko huscht unter das Gebälk des nahen Saloons – wenn nur endlich einer schießen würde! Ein Postkartenmotiv, das Morricone selbst nicht dramatischer hätte vertonen mögen. Mehr Wildwestromantik gibt es in »Gigantes«: Mariachi-Gitarren, Texmex-Percussions und singende Drähte skizzieren einen abgelegenen Ort irgendwo zwischen Tijuana und East L.A. – möglicherweise ein Unterschlupf illegaler Einwanderer oder das Kokaindepot der örtlichen Schmugglerbande. Der Rest ist anders: Gleich zu Anfang, bei »High Class Slim Came Floatin' in«, einer dreigeteilten Ouvertüre aus abstrakten Rhythmen, Noise-Fetzen und schmutzig groovendem Synthesizer-Unterbau, zeigen Tortoise ihre ganze Klasse. Im weiteren Verlauf begegnen sich minimalistische Elektronica, synkopische Hiphop-Beats und allerhand Ambient-Gewaber, von McEntire geschmackssicher zusammenarrangiert und passgenau in jenes ureigene Meta-Rock-Universum implementiert, in dem Tortoise seit jeher zu Hause sind. Großes Alleinstellungsmerkmal von »Beacons of Ancestorship« – im Vergleich zu früheren Tortoise-Alben – ist der vermehrte Einsatz von Gitarren. Nicht mal auf »It's All Around You«, ihrem letzten Album aus dem Jahr 2004, das bisher noch am ehesten Rock-Konventionen entsprach, hat es dermaßen gesaitet. In »Yinxianghechengqi« krachen harte Riffkanten aufeinander, bei »Prepare Your Coffin« gniedelt Gitarrist Jeff Parker aufs Geratewohl los, und in »Charteroak Foundation«, dem letzten Track dieses durchweg guten, aber leider doch nicht hervorragenden Albums, legt sich rauhes Fingerpicking über schmerzlich verzerrte Feedback-Schleifen. Trotz einiger Spielereien und bedachter Experimente klingt unterm Strich aber alles genau so, wie man es von dieser altbekannten Band gewohnt ist, die irgendwie immer noch keine andere Band so richtig gut kopieren kann. Darf man Tortoise also Stagnation vorwerfen? Ja, aber auf die ganz eigene Art. *Text: Michael Lutz*

2

SONIC YOUTH

»The Eternal«

(Matador / Beggars / Indigo) bereits erschienen

Orgasmus ja oder nein? Im Verlauf ihrer bald 30-jährigen Karriere haben Sonic Youth auf diese Frage verschiedene Antworten gegeben. Im düster brummenden Feedback-Noise ihrer Frühjahre pegelten sie sich ja systematisch auf gleichmäßige Erregungszustände ohne Aussicht auf Höhepunkte oder Erlösung ein, aber auch ohne die Gefahr melancholisch stimmenden Abflauens. Im lärmenden Indie-Stadionrock der Neunziger-Jahre-Alben nach »Dirty« gab es plötzlich nichts anderes als Höhepunkte mehr, was der Band einen deutlichen Niedergang, eine lange Zeit der Erschlaffung einbrachte.

MUSIK ZUR ZEIT

Niobe

Yvonne Cornelius hat als Niobe gerade ihr fünftes Album veröffentlicht

The Penguin Cafe Orchestra: »Air á Danser« *aus dem Album »Penguin Cafe Orchestra« (EG, 1981)*
Auch wenn »Telephone & Rubber Band« das bekannteste und wohl auch beliebteste Stück von Simon Jeffes und seinem verrückten Orchester ist, liebe ich doch den Song »Air á Danser« noch viel mehr. Dieses Stück hörte ich als Teenager zum ersten Mal auf einem Artrock-Festival in Frankfurt, direkt nach einem Auftritt vom Caspar Brötzmann Massaker.

Lily Allen: »Smile« *aus dem Album »Alright, Still« (EMI, 2006)*
Medizin gegen Liebeskummer und ein Hoch auf die guten Freunde. Für mich ist »Smile« der größte Hit dieser Zeit. Tröstet und macht wach für rigorose Entscheidungen. »I was so lost back then / But with a little help from my friends / I found the light in the tunnel at the end /[...] / At first when I see you cry / It makes me smile«, la la la la!

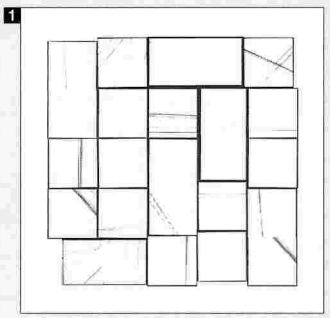
Talking Heads: »Once in a Lifetime« *aus dem Album »Remain in Light« (Warner, 1980)*
Hier, bei »Once in a Lifetime«, macht uns David Byrne vor, wie wir uns gesanglich im Tonzentrum zurechtfinden könnten. Er demonstriert uns hier variabel, wie die richtigen Töne zu treffen sind und geduldig bis zum Ende durchgehalten werden.

Tom Jones: »It's Not Unusual« *von der Single »It's Not Unusual« (Decca, 1965)*
Wer wünschte sich nicht, »It's Not Unusual« geschrieben zu haben? Der einfachste Song der Welt, unkompliziert, powerful, super Text, gesungen von einem ehemaligen Staubsaugervertreter. Ich werde jetzt auch Staubsaugervertreterin!

Art Blakey's Jazz Messengers: »No Problem« *aus dem Soundtrack »Les Liaisons Dangereuses« (Fontana, 1959)*
Ich weiß nicht, wer traurige Musik hört, wenn er down ist, und ich kenne auch niemanden Verzweifeltes, der runterziehende Klänge ertragen könnte. »No Problem« ist purer Trost, entstanden in einer Zeit, in der Rassismus in den Vereinigten Staaten schrecklicher Alltag war. Alles schwebt und alles glänzt in diesem Song, trotz des Schmerzes. Keiner spielt besser Drums als Mr. Polyrhythm Blakey. Ach – und die Bläsersätze...!

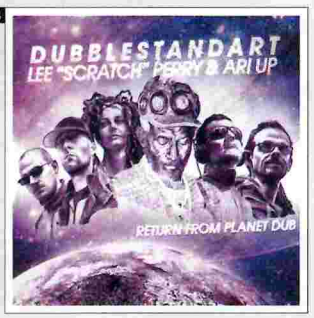
Billy Joel: »Just the Way You Are« *aus dem Album »The Stranger« (Columbia, 1977)*
Ich mag nur einen einzigen Song von Billy Joel, und das ist dieser hier. Wie kann man nur so eine schöne Melodie erfinden? Entweder man ist total verknallt, abgefüllt wie ein Destillationsgefäß, oder dem Komponisten Joel wurde schwindelig, als er erfuhr, dass er vom Mond kommt.

1



2

3



Und heute? »Anti-Orgasm« heißt das zweite Stück auf dem neuen Album »The Eternal«, darin warnen Sonic Youth vor den Risiken und Nebenwirkungen konventionell ausgetragenen Geschlechtsverkehrs, gerade auch in gesamtgesellschaftlich-kosmologischer Hinsicht. »Penetration destroys the body! / Violation on the cosmic body!«, so das Ehepaar Kim Gordon und Thurston Moore (eine Tochter) im alarmierenden Thesenduett. Die Musik dazu wirkt allerdings eher pro-orgasmisch: Die tief durchhängende Siebziger-Jahre-Hardrock-Eröffnung könnte auch von den Schlammrock-Schweineigeln und einstigen Sonic-Youth-Partnern Mudhoney stammen, und wenn das gruppentypische Flageolett-Gedengel und die nach oben schäumenden Feedback-Wellen einsetzen, dient all das nur einem Ziel: der unaufhörlichen Steigerung der Intensität.

Höhepunkt? Kein Höhepunkt? Schwer zu sagen. Auf »The Eternal« regiert durchweg der virtuos, manchmal zu virtuos inszenierte Selbstwiderspruch. Nach den verspielt-experimentelleren Platten, welche die Band Anfang des Jahrzehnts mit dem inzwischen wieder ausgestiegenen Jim O'Rourke aufnahm, und dem gediegen-melancholischen Zwischenwerk »Rather Ripped« folgen die zwölf neuen Songs nun wieder straffen Rock-Dramaturgien. Man höre »What We Know«: Über einem an die Stooges erinnernden Boogie-ohne-Woogie-Riff heulen die Leadgitarren in den höchsten Tönen, verbiegen sich die Vibrato-Arme und ratschen die Plektren laut kreischend zwischen den Saiten herauf und herunter; wenn sich dann weiter hinten noch einmal ein zartes kleines Feedback fiepend entfaltet oder die Gitarrensaiten in bandtypischer Weise glöckchenhaft hinter dem Steg angestupst werden, dient das eher der Erzeugung von räumlichen Ornamenten als einer echten klanglichen Irritation.

Man kommt nicht umhin, bei Sonic Youth eine gewisse musikalische Routine zu konstatieren. Das Konzert, das sie im April in der Münchener Gerhard-Richter-Ausstellung spielten, war das müdeste und schwächste, das ich in 25 Jahren von ihnen gesehen habe. Aus »The Eternal« spricht denn auch mehr Einsicht in die eigene Lage als Vermögen, diese Lage zu ändern. Was nicht heißt, dass es nicht ein paar schöne Stellen zu hören gibt: wie in »Antenna«, wo Noise-Passagen und Steve Shelleys pulsierendes Schlagzeug mit süßestem Satzgesang von Thurston Moore und Lee Ranaldo abwechseln. Gerade in der zweiten Hälfte des Albums überwiegen jedoch die konventionell heruntergerockten Nummern inklusive »Ou-wou-wou«-Refrains und von der Leadgitarre verdoppelten Melodielinien; das letzte Stück, das zehnminütige »Massage the History«, bietet statt des an dieser Stelle sonst in Feedbackstrudeln abfließenden Jams eine ungeordnete Ansammlung von ein paar Übungsraumideen, zusammengehalten von ein paar offenen Akkorden auf der Halbakustischen und ein wenig Gehauche von Kim Gordon. Soll man sich so alt anhören, wie man ist? Oder sich einer stetigen Erneuerung unterziehen? Gerade die Mittel, von denen sich Sonic Youth neue Frische versprechen, verschaffen dieser trotz allem annehmbaren Platte den antiquiertesten Touch. *Text: Jens Balzer*

3

DUBBLESTANDART, LEE »SCRATCH« PERRY & ARI UP

»Return From Planet Dub«

(Collision/ Groove Attack) bereits erschienen

Die sechziger Jahre waren gut. Allerorten wurde das Weltall angeflogen. Mit dem ersten Blick der Menschen auf die Erde gingen Militärkommunikation und geisteswissenschaftliche Theorie gleich mehrere Schritte weiter und erdachten die Prinzipien der Konnexion und Heterogenität. Die Folge waren ›Computer-Netzwerke‹ und der Ausbruch der ›Vielheit‹ aus der ›Masse‹. Und auf Jamaika produzierten Clement ›Sir Coxsone‹ Dodd, Lee Perry oder King Tubby den Dub als Vielheit des Songs. Seiner althergebrachten Erzählungen, meist ganz der menschlichen Stimme beraubt, wurde der Reggae zum Rohstofflager, das aus sich selbst heraus ständig neue Versionen seiner Bassfiguren, HiHat-Sounds, Snare-Beats und Echos an den Tag brachte.

Die Elemente Aluminium und Sauerstoff gehören zu den starken Eigenschaften von »Return From Planet Dub«, dem elften Album der Wiener Dub-Gruppe Dubblestandart. Beide Elemente brauchte in den Sechzigern der humane Flug ins All; amalgamiert beschreiben Aluminium und Sauerstoff treffend das Sounddesign, das Dubblestandart für ihre neue Doppel-CD und unsere Gegenwart ausgesucht haben. Der Klang knüpft an die Produktionen des Londoner On-U-Sound-Labels an, gestaltet sich jedoch eleganter und weniger muskulös. Vor allem lassen Paul Zasky, Herb Pirker, Robbie Ost und Ali Tersch ihren Tracks die Luft zum Atmen. Wie ein Kuchen im Ofen irgendwann auch wieder leicht einsacken muss, wenn er höchste Höhen der Aufback-Dynamik erreicht hat, braucht auch der Klangpegel seine Ups und Downs, was ja bekanntlich im Zeit-

BESSERE ZEITEN KLINGT GUT

Re-Issues und Compilations mit Max Dax

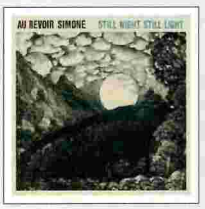
Der Zweitgeborene war am Zug, der Erstgeborene gerade einmal sieben Jahre tot. Man muss es sich vergegenwärtigen: Als der Leonard-Cohen-Jünger **NICK CAVE** 1984 öffentlich bekannte, ein Fan von Elvis Presley zu sein und einige seiner drogeninduzierten Songs in direkten Bezug zum King setzte – indem er »In the Ghetto« coverte, aber auch als Querverweise in seinen Songs, und als musikalisches Zitat sowieso – rieben sich erst die Westberliner, dann die Manhattener und schließlich die Welt die Augen. Heute wissen wir es besser: Elvis war und ist ein Leitstern der Subkultur, wenn auch einer, den man sich navigatorisch erarbeiten muss. Wie brillant, wie geschichtsbewusst die ersten vier Soloalben von Nick Cave waren, dürfte ebenfalls allgemein bekannt sein. Ob sie wirklich besser klingen, wenn man sie sich, wie im Zuge der Nick-Cave-Festwochen bei Mute angeboten, im 5.1-Surround-Sound anhört, ist hingegen eine Frage des Glaubens – ähnlich der Frage, was wohl passiert wäre, wenn auch Elvis' totgeborener Zwillingsbruder Jesse Garon das Licht der Welt erblickt hätte. Schick sehen sie aus, die De-Luxe-Verpackungen von »From Her to Eternity«, »The Firstborn Is Dead«, »Kicking Against the Pricks« und »Your Funeral... My Trial« (alle Mute / EMI). Dennoch schmälert das ganze DVD-Bonusmaterial, von den Videos und den Bonus-Tracks bis hin zu einem gut gemeinten Dokumentarfilm zu jeder Platte, nur die heroinschlanke Pointiertheit der Originalveröffentlichungen.

Ohne täglichen Schuss kam der 1931 geborene **GEORGE JONES** in den Sechzigern über die Runden, stattdessen substituierte er die Enttäuschungen der Liebe und des Lebens mit Schnaps und Kokain. Der Countrysänger mit der samtweichen Stimme war so hart drauf, dass er sogar regelmäßig seine eigenen Auftritte verpasste – es brachte ihm den hämischen Spitznamen »No-show Jones« ein. Erst ein schwerer Autounfall 1998 ließ Jones, den man getrost als epische Schnittstelle zwischen Elvis und Hank Williams bezeichnen darf, das eigene selbstzerstörerische Leben überdenken. Die in gewohnt feudaler Bear-Family-Qualität erscheinende 5-CD-Box »Walk Through this World with Me – The Complete Musicor Recordings (Part 1)« (Bear Family) mit weit über hundert Songs aus den Jahren 1965-71 setzt George Jones jetzt ein gigantisches Denkmal. Weitere CD-Boxen sollen folgen.

Wenn wir schon beim harten Stoff sind, dann darf **CHARLES MINGUS** nicht fehlen. Dessen essenzielles Album »Ah Um« (Columbia / Legacy / Sony) von 1959 vereint Hardbop und coole Jazzballaden der Sorte, wie sie nur von Männern gespielt werden können, die das Leben kennen. Charles »Ich bin drei« Mingus, das muss erwähnt werden, kannte (siehe sein Spitzname) genau drei Aggregatzustände der Identität: Er konnte der Berserker sein, der Mitmusikern im Wutanfall Zähne ausschlug, er konnte zärtlich sein wie eine Muschikatze, und er konnte abwägen und beobachten wie ein Schachspieler. »Ah Um« vereint diese drei Herzen, die in des Bassisten Brust schlagen, wie kein Album von ihm zuvor oder danach. Als Bonus-Dreingabe gibt es als zweite CD das Mingus-Album »Dynastie« (ebenfalls 1959) – auf beiden Alben sind natürlich jeweils die Langversionen enthalten, als welche die Songs einst aufgenommen wurden, und nicht die Edits, die vor fünf Jahrzehnten auf Platte gepresst wurden.

Bleiben wir auf den gefährlichen Straßen, und die sind bekanntlich dunkel: Die Soul-Kopplung **»ECCENTRIC SOUL VOL. 11 – SMART'S PLACE«** (The Numero Group / Groove Attack) versammelt 19, wie der Titel schon sagt, exzentrische Groove-Stomps. Smart's Place war ein Soul-Club in Wichita, Kansas. Hier wurde Soul gerade nicht als funktionale Musik begriffen, die in erster Linie den Regeln eines Genres zu gehorchen hatte, der von Dick Smart betriebene Club war vielmehr Spielort einer lebendigen Szene, in der beständig Grenzen ausgelotet wurden. Die Bands, die sich auf dieser elften Folge der unermüdlich neue, tolle »Eccentric Soul«-Compilations hervorbringenden Re-Issues-Serie versammeln, hören auf Namen wie Chocolate Snow, The Smart Brothers oder L.T. & The Soulful Dynamics. Zwischen 1963 und 1975, den zwölf Jahren, in denen Dick Smarts Club geöffnet hatte, hatten alle eine gute Zeit. Eine roughe, treibende Compilation – nichts für Schattenparker.

alter der Klangmauer-Produktionen, wie Warp sie derzeit auf den Markt wirft, nicht als Konsens gilt. Auch sonst sind Dubblestandart ihre Zusammenarbeit mit den Dub-Größen Ari Up, die früher bei den Slits sang, und Lee »Scratch« Perry in angemessener Lässigkeit angegangen. Für beide spielt die Gruppe seit Jahren schon als Backing Band. Das macht die Aufnahmen so sweet und geerdet. Dubblestandart arrangieren Perry-Klassiker neu, zum Beispiel »Chase the Devil« und »Blackboard Jungle«. Perry aktualisiert diese Tracks seinerseits, wenn er über die Stücke toastet und dabei in erster Linie seine Rolle als Kunstfigur mit Bravour spielt, wenn er gewagten Sex oder seine Fähigkeiten am Mischpult propagiert. In weniger egozentrischem Zustand präsentiert sich Ari Up, von der hier nur Wortfetzen verbreitet werden. Im Track »Chrome Optimism – Oxygene Pt. 4 Dub«, dem Aufmacher der zweiten CD, kommt das Album dann auch als Einheit zu sich selbst. Dubblestandart zitieren Jean-Michel Jarres »Oxygene«, während David Lynch kosmisch daherredet und dabei ein schönes Schlagwort fallen lässt: »Euphoric Chrome Optimism«. Ein Echo der Sechziger halt. *Text: Christoph Braun*



AU REVOIR SIMONE

»Still Night, Still Light«

(Moshi Moshi / Coop / Universal) bereits erschienen

Glücklich sein gehört nicht zu den vorrangigen Aufgaben des Elektropop-Trios Au Revoir Simone – eher unschuldig und versunken dreinblicken, die langen Haare glattbürsten oder zu keuschen Zöpfen flechten und dann singen: »Play me a sad song / Cause that's what I want to hear / I want you to make me cry«. So stimmten es Heather D'Angelo, Erika Forster und Annie Hart im »Sad Song« ihres zweiten Albums »The Bird of Music« im Jahr 2007 an, und damit reihten sie sich neben Françoise Hardy und Tracyanne Campbell (Camera Obscura) in die Galerie unnahbarer junger Damen ein, denen wohl ein scheues Lächeln entgleiten mag, aber bestimmt kein schallendes Lachen. Hinreißend und glaubwürdig vereinten sich die Erinnerung an das Geschlecht der Undinen und der intuitive musikalische Gestus eines authentischen Weltschmerzes in rhythmusverliebten kleinen Melodien, gespielt von zarter Mädchenhand auf diversen Vintage-Keyboards.

Wie sich das Image der drei Musikerinnen aus Brooklyn in Musik einschreibt, das zeigte sich zuletzt in einem Remix des Friendly-Fires-Hits »Paris«, dort tauschte das belgische Musikproduzententeam Aeroplane den Männergesang des Originals gegen den Nimbus der Stimmen von Au Revoir Simone, flößte der Fantasterei über Frankreichs Hauptstadt die Zärtlichkeit eines Mädchens ein, das alles gibt,

aber nichts verspricht. Ergebnis: Melancholie, in deren Rhythmus man sich sanft wiegen kann, und Entschleunigung auf ein für wunde Seelen erträgliches Maß. Dieser Dornröschenzauber liegt auch auf »Still Night, Still Light«, dem neuen Album von Au Revoir Simone, konzentriert auf die Formel des zweiten Songs »Shadows«, dessen Magie im Zuge des Albums aber auch nichts mehr hinzugefügt wird. Au Revoir Simone schmeißen wieder die Beat-Box an (von ›Marsch‹ bis ›Mambo‹), dazu gesellen sich eine Keyboardmelodie in hoher und tiefer Tonlage, als Effekte kommen auch synthetische Streicher, Bläser und Handharmonika in Stellung, und natürlich ätherischer Gesang. In ihren Texten hingegen scheinen die drei gereift zu sein: Das erzählende weibliche ›Ich‹ will weiterziehen und hofft, der Liebste werde mitkommen, weil warten kann sie nicht, aber sie weiß auch: »I'm not strong without you«. Also visualisiert sie eine Linie (»Trace a Line«) zwischen sich und dem anderen und macht daran altbekannte Verhaltensmuster fest, um sie zu analysieren. Das Glück verortet sich auch auf dieser Linie (»Only You Can Make You Happy«), und in »Take Me As I Am« lernen wir dann, dass jeder Mensch mit einem fixen Charakter geboren wurde, zu dem er aber erst finden muss. Die Suche nach sich selbst beinhaltet die Suche nach jemandem, der die pränatale Determinierung akzeptieren kann.

Während »The Bird of Music« das Korrektiv zur Traurigkeit in einem bipolaren Spannungsgelage mitbrachte und darauf seine Schwerelosigkeit aufbaute, wird das Fragen, Suchen, Reflektieren auf »Still Night, Still Light« zum Kraftakt der traurigkeitsgeschulten Lebenshilfe: Balance wird angestrebt, Einheit aber nicht erreicht. *Text: Wibke Wetzker*

PATRICK WATSON

»Wooden Arms«

(Universal) bereits erschienen

Was bewegt einen Sänger dazu, leise im Falsett zu säuseln? Gebrochenes Herz, Weltschmerz und sexuelle Ambivalenz drängen sich als Motive von beispielsweise Chris Garneau, Elliott Smith oder DM Stith auf. Bei Scott Matthew und Devendra Banhart komplettiert erst die Kombination aus Fiepsstimme und Rauschebart das Bild vom sensiblen Waldschrat; aber was ist mit Patrick Watson und dessen seltsam vertrackten Progressive-Collagen, die um folkige Gitarrenakkorde herumtänzeln? Das musikalische Œuvre des 30-jährigen Kanadiers ließe sich zwar als Schnittmenge aller eben erwähnten Musiker zusammenfassen, nur ergibt diese Mengenlehre keinen Sinn, denn so sehr die Soundästhetik auf New-Weird-America hindeutet, so wenig kann Patrick Watson ein Folk-Freak des Freak-Folk sein. Wo andere als verschrobene Einzelgänger und Cliquenvernetzer agieren, tritt er als routinierter Profimusiker ins Rampenlicht. Der Name Patrick Watson steht gleichzeitig für Einzelperson und ganze Band, die seit 2006 in fester Besetzung spielt. »Wooden Arms« soll hier als zweites Album der Band Patrick Watson gelten, denn die Person Patrick Watson kann schon auf eine Reihe bekannter Veröffentlichungen zurückblicken. Besonders seine Gesangseinlagen für The Cinematic Orchestra fanden ihre Fans im TV-Business: »To Build a Home« dudelte in Werbespots und diversen US-Fernsehserien. Das zugehörige Debütalbum »Close to Paradise« wurde in Kanada mit dem Polaris Music Prize ausgezeichnet, stach im Wettbewerb Feists »The Reminder«, Arcade Fires »Neon Bible« und Junior Boys' »So This Is Goodbye« aus und strahlte neben Virtuosität in erster Linie Professionalität aus. Watsons Kombination von opulent arrangierten Cabaret-Melodien, progressiven Percussion-Collagen und folkigem Guitar-Picking machte seine Platten abwechslungsreich und zugleich schunkelfreudig. Für »Wooden Arms« geht Watson orchestral-minimal ans Werk: sein Falsett klingt perfekt, verspieltes Piano und sphärisches Geschrammel ergänzen sich aufs Harmonischste, doch weht durch das

GOSSIP

GOSSIP

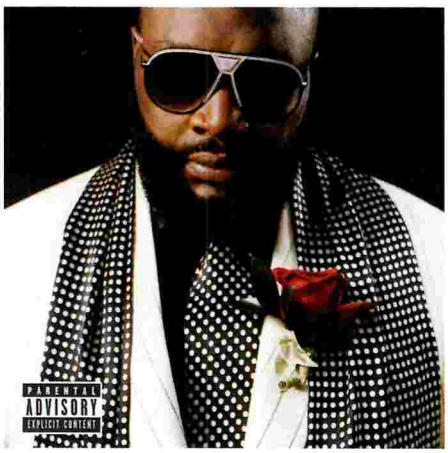
Das brandneue Album –
produziert von Rick Rubin!
„MUSIC FOR MEN" ab 19.6. überall!
Inklusive der Single „HEAVY CROSS"

HANNAH BILLIE
Schlagzeug

BETH DITTO
Gesang

BRACE PAINE
Gitarre

SONY MUS



THESE BEATS ARE LEGAL

Hiphop und R&B mit Stephan Szillus

In der letzten Ausgabe hatte ich den ersten Teil vorgestellt, diesmal ist »Dillanthology 2« (Rapster / !K7) dran. Der Nachfolger widmet sich den Remix-Arbeiten des 2006 verstorbenen Detroiter Drum-Meisters **J DILLA**. Von genickbrechenden Hiphop-Produktionen im Namen des Ummah-Kollektivs (dem auch Q-Tip und Ali Shaheed Muhammad von A Tribe Called Quest angehörten) bis hin zu verspielteren Remixen für Four Tet, Spacek und DJ Cam reicht das Spektrum der 13 Anspielpunkte. Wieder lässt sich nur die kurze Spielzeit kritisieren, musikalisch nämlich ist jedes der versammelten Stücke eine mittlere Offenbarung.

Zurück in die Jetztzeit. **RICK ROSS** hat mit »Deeper Than Rap« (Def Jam / Universal) das stärkste Hiphop-Album der ersten Jahreshälfte abgeliefert, und das Lustige daran ist: Keiner hätte es von ihm erwartet. Als Gimmick-Rapper 2006 ins Spiel gestartet, machte ihm zuletzt ein schwaches zweites Album mit reichlich austauschbarer Stangenware sowie eine saftige Image-Kontroverse zu schaffen: Nachdem ihn kompromittierende Fotos in seinem früheren Broterwerb als Gefängniswärter zeigten, hätte ihn nach der geltenden Hiphop-Authentizitätslogik ein frühes Karriereende ereilen müssen. Doch der rauschebärtige Glatzkopf aus Miami schlägt unerwartet stark zurück: »Deeper Than Rap« lebt von einem opulent-breitwandigen Instrumentalgerüst, das als Referenz an die frühe Bad-Boy-Ära zu lesen ist. Ross hat ernsthaft zu rappen gelernt und lädt sich in seinem donnernden Bariton-Flow ordentlich Frust von der Seele, ohne natürlich die unterhaltsamen Märchen von angeblichen Beziehungen zum Medellin-Kartell und General Noriega zu vernachlässigen. »Deeper Than Rap« ist sein Opus Magnum, das ihn endgültig in der Kaste der großen zeitgenössischen US-Rapper etablieren wird.

Die Dipset-Ära ist hingegen unwiederbringlich vorbei. Wer heute noch mit pinken Pelzen über den MLK Boulevard läuft, dürfte bald Ärger bekommen. Diplomats-Chef **CAM'RON** ist trotzdem nach längerer Auszeit mit einem neuen Soloalbum zurück, und »Crime Pays« (Asylum) ist eine erfrischende Mischung aus perfekt gerappten Großmäuligkeiten und der Einführung einer neuen Facette seiner Rap-Persona. Cam'ron emanzipiert sich mit »Crime Pays« von seiner Crew, aber auch von aktuellen Trends urbaner Musikproduktion: Skitzo und Araabmuzik haben ihm einmal mehr den seit »Purple Haze« bekannten Trademark-Eintopf aus absurd-pompösem Synthie-Gedonner respektive hymnisch-käsigen Sample-Granaten gerührt, dabei aber eine erstaunlich hohe Hit-Dichte erzielt. Dennoch gibt es auch wieder kruden Unfug zwischen Eurodance-Referenzen, Anrufbeantworter-Skits, plattem Sexismus und Features von Menschen mit Namen wie Byrd Lady. Eines ist »Crime Pays« aber mit Sicherheit nicht: langweilig.

Meine Entdeckung des Frühjahrs war ein junger Produzent und MC aus dem Grenzgebiet zwischen Washington, D.C., und Baltimore, Maryland: **ODDISEE** war bereits in der Vergangenheit vereinzelt durch geschmackssichere MPC-Altbauten aufgefallen und veröffentlichte 2009 gleich drei Projekte, die jeweils verschiedene Seiten des wandlungsfähigen Künstlers zeigen: Zusammen mit den Rappern YU und X.O. bildet er das Trio **DIAMOND DISTRICT**, das sich dem brettharten Eastcoast-Boombap verschrieben hat und mit »In the Ruff« auf dem bandeigenen Blog ein kurzweiliges Streetalbum zum kostenlosen Download bereitstellt (www.diamonddistrictdmv.com). Auf seiner Compilation »Mental Liberation« (Mello Music Group) schlägt der Amerikaner mit sudanesischen Wurzeln deutlich entspanntere Töne an, die im Fusionjazz der Siebziger wurzeln und befreundeten MCs wie Declaime, J-Live oder M.E.D. eine geeignete Unterlage für ihre Lebensbetrachtungen liefern. Zuletzt hat der talentierte Bursche mit »New Money« (Mello Music Group) ein komplettes Remix-Album für den Westcoast-Underground-MC Trek Life aufgenommen, auf dem er den Songs von Treks vier Jahre altem Debüt »Price I've Paid« ein neues, ultrarelaxtes Digger-Gewand verpasst. Kurzum: Oddisee und seine Low-Budget-Clique muss man im Auge behalten.

ganze Album der kühle Hauch des Kalkulierten. Der Typus des emotional zerrütteten Singer-Songwriters bietet ein so anerkanntes Identitätsmodell, dass sich auch ein properer All-Canadian-Boy wie Patrick Watson formal daran bedienen kann, ohne Identität, Schicksal oder Geschichten zu transportieren; er gaukelt nicht einmal eine Bedeutungsschwere vor, denn Watsons Songtexte stehen ebenso wie sein gesamter Habitus hinter der musikalischen Qualität zurück. Lyrics werden als Träger für das Instrument Stimme benutzt und gehen selten über Situationsbeschreibungen hinaus. Wer sich mit einer Leistungsschau des guten Geschmacks zufrieden gibt, der wird an »Wooden Arms« seine Freude haben. Wer sich aber für die Beziehung zwischen Leben und Werk eines Musikers interessiert, die über bloßes Können und Stilsicherheit hinausgeht, der sollte Patrick Watson als warnendes Beispiel erkennen und ihm kein Wort, nicht ein einziges, glauben. *Text: Gunnar Klack*

MAVADO

»Mr. Brooks – A Better Tomorrow«

(VP Records / Rootdown) bereits erschienen

Im jamaikanischen Pop hat man selten ein Blatt vor den Mund genommen. Das liegt daran, dass die Musik meist auf einen engen nationalen Markt zugeschnitten war und kaum von großen Plattenfirmen kontrolliert wurde. Deshalb sind Reggae und Dancehall seit eh und je nahe dran am Geschehen auf der Straße, orientiert an Ghetto-Realitäten und den Träumen und Ängsten, Visionen und Aggressionen der Unterprivilegierten. Schon lange bevor Chuck D. für Hiphop den Status eines »Black CNN« reklamierte, galt dies für das Gros jamaikanischer Popmusik. So kanalisieren sich hochkitschige Romantizismen im ›Lovers‹-Genre, Sexismen in ›slackness lyrics‹, religiöser Wahn im Modern-Roots-Sound und eine u.a. gegen Homosexuelle gerichtete ›hate speech‹ im Dancehall. Auch sogenannte Gun-Tunes, in denen Mord und Totschlag thematisiert werden, zählen dazu. Immer geht es dabei gleichermaßen um Entertainment und Thrill wie um Entsetzen, Anklage und Trauer. Zwischen diesen Polen oszillierte vor anderthalb Jahren auch das extrem spannungsgeladene Debütalbum von Mavado, dem bemerkenswertesten Dancehall-Debütanten der letzen Jahre. Mit »Mr. Brooks – A Better Tomorrow« setzt er jetzt zur internationalen Karriere an, wobei der strikte Verzicht auf (in Jamaika nach wie vor allseits beliebte) homophobe Lyrics das einzige Zugeständnis an internationale Kompatibilität darstellt.

Weiterhin sind es die krassen Zustände und wenigen Überlebensoptionen in seinem Cassava-Piece-Ghetto, die Mavado, auch »Gully God« genannt, in

seinen Texten reflektiert. Musikalisch setzt »Mr. Brooks – A Better Tomorrow« die Linie seines frappierenden Debüts konsequent fort – allerdings schwingt nun noch mehr Spiritualität im Raum. Auf hochsynthetischen, Pop- oder R&B-affinen und im Vergleich zum Dancehall-Sound der neunziger Jahre ziemlich unfunkigen Riddims reitet Mavado seine bittersüßen Lyrics über Leben und Tod, Hoffnung und Verzweiflung, Erlösungsphantasien und Survival-of-the-fittest-Nihilismus – ein schonungsloser Ghetto-Report, der innerliche Zerrissenheit mit allem dazu gehörigen Pathos im Breitwandformat verdichtet. Zitterte nicht dieser latente Gospel-Pathos in Mavados Stimme, wäre das Gangsta-Rap.

Wie virtuos Mavado seine Vokaltechnik beherrscht, zeigt sich auch daran, dass er auf den in Jamaika so beliebten Autotune-Vokaleffekt fast völlig verzichtet. Dies dürfte auch konservative Reggae-Fans mit seinem zweiten Album versöhnen, das wieder zu großen Teilen von Stephen »Di Genius« McGregor produziert wurde und neben der Hymne »On the Rock« all die anderen Hits – »Chiney K«, »Don't Worry«, »Real Killer« – der letzten zwölf Monate enthält. Und mit seinem im Booklet abgedruckten »Manifest« zielt Mavado auch in ›unser‹ Herz: Wo westliche Industrienationen angesichts der ›Krise‹ plötzlich nach Werten statt Geldgier rufen, träumt der Gott der Gullis für 2009 von »money over gun«. Man möge ihn und alle Gullys dieser Welt damit überschütten. *Text: Olaf Karnik*

RICHARD SWIFT

»The Atlantic Ocean«

(Secretly Canadian) bereits erschienen

Indie-Darling Swift tourte mit Cold War Kids, Wilco und Stereolab durch die USA. Bei den lieben Kollegen hat er sich einiges abgeschaut, vor allem, was den Pop-Appeal seines Albums betrifft. »The Atlantic Ocean« kommt so melodietrunken und leichtfüßig daher, dass seine früheren Folk- oder Garagenrock-Ausflüge komplett vergessen scheinen. Der Sänger, Multiinstrumentalist und Fusselbartträger bastelt nun lieber am graziösen Ohrwurm in Beatles-Tradition, mit seufzenden Streichern, himmlischen Harmoniegesängen, cleveren Texten und allem Drum und Dran. Die meisten Instrumente wie Gitarre, Bass, ein im Takt hämmerndes Piano, Synthesizer, Mellotron, Schlagzeug, ein quengelndes Spielzeugklavier und das Xylophon bedient er selbst; nur in Sachen Banjo bedarf es einer unterstützenden Hand, der von Casey Foubert, welcher schon Sufjan Stevens unter die Arme griff. Außerdem dürfen in der schmissig vor sich hin schunkelnden »Ballad of Old What's His Name«, die Retro-Zauberer Mark Ronson produziert hat, Sean Lennon, Pat Sansone von Wilco und Ryan Adams als prominente Gäste mitwirken. Hier wird geklotzt und nicht gekleckert. Als Folge dessen sind einige Songs beinahe allzu ausgefeilt, wirken ›raffitückisch‹ und glatt. Trotzdem hüpft etwa »Hallelujah, Goodnight!« mit seinen quietschfidelen Achtziger-Referenzen munter die Showtreppe runter, sorgt »The First Time« mit Countryrock-Anklängen für ausgelassene Stimmung im Saloon, während der makellose Rausschmeißer »Lady Luck«, den man bereits auf der EP »Ground Trouble Jaw« (2008) hören konnte, mit Falsett-Gesang und rumpelndem Schlagwerk dem Soul der Sechziger charmant den Hof macht. So wird die Fahrt über den atlantischen Ozean der Popmusik, in dessen referenzreichen Untiefen man zwischenzeitlich zu ertrinken droht, zugleich zur Zeitreise mit Abstechern in die unruhigen Gewässer von Motown, wo ausgerechnet Randy Newman, Prince und Paul McCartney dem mal tolldreist enternden, mal spektakulär kenternden Kapitän Swift kumpelhaft auf die Schulter klopfen. Und vielleicht mag sich Swift bei der Gelegenheit für manch schlauen Raubzug entschuldigen, obwohl der Wiederholungstäter in ihm (in »Bat Coma Motown«) längst böse grinsend auf seine nächste Chance lauert: »If I did you wrong I apologize / But if I had the chance I might do it twice«. Na dann Mast- und Schotbruch! *Text: Alexander Müller*

MANIC STREET PREACHERS

»Journal For Plague Lovers«

(Columbia / Sony) bereits erschienen

»Ganz gut, das Album.« Tja, da steht diese Aussage nun im Raum und fragt sich, warum. Sie propagiert etwas, in je nach Gemütslage entwaffnender oder zu den Waffen rufender Schlichtheit, und darin war man ja auch in der Welt der Manic Street Preachers immer schon recht geübt. Füllen wir den Raum also erst mal mit weiteren auszustellenden Sätzen. »Journal for Plague Lovers« basiert auf Songtexten, die Richey Edwards kurz vor seinem ungeklärten Verschwinden 1995 dem Manics-Bassisten Nicky Wire übergeben hatte. Ein Jahr zuvor war noch unter Edwards' Mitwirkung das dritte Manic-Street-Preachers-Album »Holy Bible« erschienen, auf das sich »...Plague Lovers« nun sehr deutlich bezieht. Beide Cover zieren Bilder der britischen Malerin Jenny Saville, auf beiden sind zwischen und in den Songs immer wieder Samples aus Filmen oder Interviews montiert, die ›oral mystery‹ verbreiten, gleichwohl die Fahne der Konzeptkunst in die Höhe recken. Mit den Worten »Art, basically« schließt auch die siebenseitige Huldigung von (ausgerechnet) John Niven, dem Autor des A&R-Manager-Keyhole-Romans »Kill Your Friends«, mit der Sony dem Hörer eine geballte Ladung Sekundärliteratur

Clouds Hill RECORD LTD.

AUDIOPHILE NISCHENMUSIK

ALBEN AUF 12" & 10" VINYL

THE APE / THE APE - 12"

KARAMEL / MASCHINEN - 12"

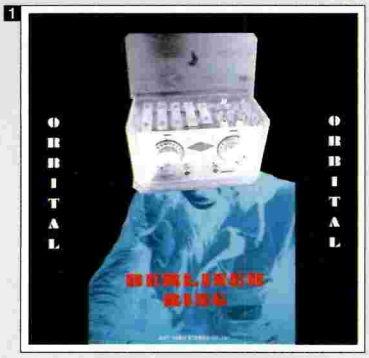
TAKA-TAKAZ / LESLIE BLACK - 10"
(feat. Thies Mynther und Mense Reents)

TAKA-TAKAZ /LESLIE WHITE - 10"
(feat. Omar Rodriguez-Lopez und T. raumschmiere)

NON ALBUM TRACKS
AUF GEPRÄGTEM 7" VINYL
AUFGENOMMEN IM
CLOUDS HILL RECORDINGS / HAMBURG

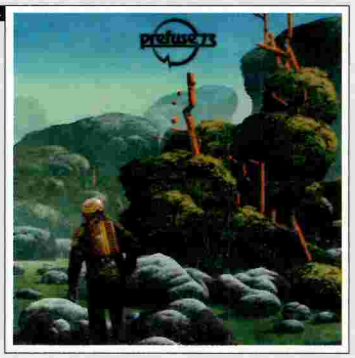
THE APE VS. 1000 ROBOTA / LICHT AUS
PHANTOM/GHOST / ST. LAWRENCE
KARAMEL / ICH WEISS, DASS DU TRAURIG BIST
FAUST / LADY SORROW - INTERPRETATION: SORGE
MUFF POTTER. / AUF MEINER FUSSMATTE (STEHT WELCOME)

WWW.CLOUDSHILL-LTD.COM

1


2

3

4


zum neuen Kunstwerk der Manics auf den Weg gibt. Niven freut sich zum Beispiel darüber, dass auch »Holy Bible« etwa zu Beginn der ersten Amtszeit eines demokratischen US-Präsidenten erschien und setzt den wiederholten Gestus vom politischen Aufbruch als Kontrapunkt zur Tradition des leidenden Künstlers, reiht Richey Edwards zwischen Hank Williams, van Gogh, Dylan Thomas und Kurt Cobain ein. Damit wäre die Rauminstallation zum Thema ›Knapp zwanzig Jahre Band-, Welt- und Schmerzgeschichte‹ komplett, und das Beste an ihr ist überraschenderweise die Band, die selbst zu ihrer eigenen Vernissage aufspielt, »underproduced« (Niven) vom Kurator Steve Albini. In der Tat haben die Manics seit »Holy Bible« nicht mehr so nach »Holy Bible« geklungen, also nicht so roh und ideenreich. Der Referenzrahmen spannt sich von den Pixies, über Neu! bis hin zu guten alten Brechmitteln wie Rush, ausgeruht wird in Nachbarschaft von Wilco oder bei einem Reader's-Digest-Remix von Nick Drake. Währenddessen breiten sich die Edwards'schen Weltsichten wenig weitreichend und überraschend aus (»Crucifixion is the easy life«, oder: »I'm so tired I'd love to go asleep, wake up happy«) und wieder werden Verbündete bei den schillernden Außenseitern gesucht (»Me and Stephen Hawking«, Salinger und Brando werden in »Marlon J.D.« besungen). Es kracht dabei ganz gewaltig im Gitarrengebälk, manches klingt im Vintage-Sound als wäre es ein teures Demo, Selbstzitate haben plötzlich Charme (wenn zum Beispiel »William's Last Words« ein melodisches Motiv aus »Let Robeson Sing« von »Lifeblood« weiterspinnt), und auch der Zwang zum Hymnischen hinterlässt Wohlgefallen, wenn er in fast virtuos sortierten Schichten wie bei »Jackie Collins Existential Question Time« daherkommt. Da steht der Kunstliebhaber also wieder im Raum, hört das Riff erst als Flageolett, wippt dann mit dem Fuß zum Breitwandrock und murmelt: »Ganz gut, das Album.« *Text: Ralf Krämer*

1

BERLINER RING

»Orbital«

(Art Yard / ReR) bereits erschienen

Ein Berliner Künstlerquartett zieht mit einer ganzen Wagenladung selbstgebauter elektromechanischer Instrumente und präparierter Synthesizer aus, um an der Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine noch einmal klangliches Neuland zu kartografieren. Ohne dass gleich die ganz große Illbient-Postapokalypse ausgerufen würde, dräut auf diesem Debüt doch einiges dunkel und schillernd. Eine Poesie des Zwielichts durchzieht das Album. Man denkt an verwackelte Super-8-Filme, welche Streifzüge durch die Sperrzonen stillgelegter AKWs dokumentieren oder von flackernden Neonröhren erhellten nächtlichen Sichtbeton zeigen. Dann wieder findet man: »Ja, auch so hätte der Soundtrack zu Andrej Tarkowskijs Science-Fiction-Klassiker ›Stalker‹ klingen können.« Nicht nur die Digipak-Bebilderung mit ihren lysergischen Fraktalgebilden, magischen Prismen und frei flottierenden elektronischen Vintage-Tools, sondern auch die Musik selbst atmet einen proggy Spacepop-Geist, der ziemlich quer zur Zeit steht. In ihm gehen utopisches Avantgardebewusstsein und gegenaufklärerische Eso-Metaphysik eine seltsame, doch einleuchtende Verbindung ein. Stücke heißen dann schon einmal »Beteigeuze« oder »Quelle«. Die sinnsuchende Reisegesellschaft ist unterwegs zu einem von wabernden mystischen Nebeln umgebenen Ursprung. Agnostiker und Kantianer aber müssen keine Furcht haben: Das große Arkanum nimmt nie nähere und dadurch potenziell aufdringliche Konturen an. Zugleich ist die Musik auf »Orbital« allem alchemistischen Geheimlehrenüberbau zum Trotz durch einen hohen Grad an Körperlichkeit gekennzeichnet. Das liegt vor allem an der Vielzahl rhythmischer Instrumente, die hier polyphon klöppeln, trommeln, rasseln, knarzen, schaben, klickern und pochen dürfen. Wenn man sich ein bisschen konzentriert oder die richtige Sorte Lutschdragees eingeworfen hat, entwickelt sich so regelmäßig eine beatbasierte Trance, die in Sachen Hypno-Qualität den Vergleich mit burundischen Trommelekstatikern nicht zu scheuen braucht. Dann wieder ist man von der Atmosphäre her inmitten eines dieser magischen Zen-Momente aus dem Talk-Talk-Spätwerk: Alles kommt zum Stillstand, ein ewiger Augenblick, die Songstruktur liegt längst unpässlich in der Ecke, und irgendwo tutet etwas, während man denkt: »Das kann jetzt von mir aus noch zehn Minuten so weitergehen«. Was es dann ja meist auch tut. Das Schöne ist, dass »Orbital« bei aller Sound-Bizarrerie und klanglichen Innovationsfreude nie nach Musik für die Hand gern ans Kinn führende Rollkragenintellektuelle klingt. ›Incredibly strange‹ ist hier alles, ›adult oriented‹ nichts. Wer Coil, Pan American, Conjoint, Cluster und Kreidler mag oder einfach gespannt ist, wie ein nach einem Berliner Hochbunker benanntes chimärisches Instrument – das Heckeshorn, eine faszinierend außerweltlich klingende Mischung aus automatischer Slide-Gitarre, Polychord und Drum Machine – klingt, sollte dem Werk der vier Berliner unbedingt Gehör schenken. *Text: Thomas Hübener*

2&3&4

SAVATH & SAVALAS

»La Llama«

(Stones Throw / Groove Attack) bereits erschienen

DIAMOND WATCH WRIST

»Ice Capped At Both Ends«

(Warp / RTD) bereits erschienen

PREFUSE 73

»Everything She Touched Turned Ampexian«

(Warp / RTD) bereits erschienen

Nur wer reichlich sät, kann auch reichlich ernten, scheint der Wahlspruch von Guillermo Scott Herren zu sein. In diesem Frühjahr erweitert der Produzent und Multiinstrumentalist mit den unzähligen Decknamen seinen alles andere als übersichtlichen Katalog um gleich drei weitere Tonträger. Herren hat zum einen an seinem Soloprojekt Prefuse 73 weitergearbeitet, zum anderen legt er die vierte Platte von Savath & Savalas vor. Mit Diamond Watch Wrist hat er außerdem ein komplett neues Bandprojekt initiiert.

Wie schon in den vorangegangenen Werken von Savath & Savalas setzt Herren in »La Llama« seine Beschäftigung mit der Musiktradition Nordspaniens fort. Die Melodien Kataloniens verbindet er jedoch diesmal mit Anleihen an den südamerikanischen Psychedelic Folk aus den frühen Siebzigern. Im Zentrum steht nun wieder die betörende Stimme von Eva Puyelo Muns. Unterstützung erhielten die beiden von dem Klangkünstler Roberto Carlos Lange. Langsam bauen sich die 16 Stücke auf, das Tempo bleibt im unteren Drehzahlbereich, gedehnte Flächen dominieren über Rhythmen, eine exotische Triphop-Reise.

Das ist bei »Ice Capped at Both Ends« von Diamond Watch Wrist anders, kein Wunder, entstand die Platte doch in Zusammenarbeit mit Zach Hill, der trommelnden Hälfte des kalifornischen Noise-

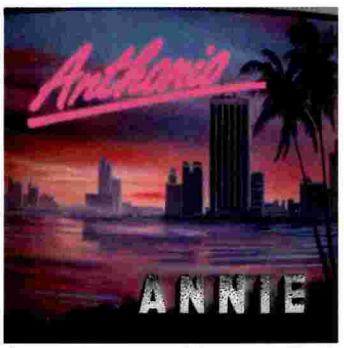
ZEHN BESONDERE SONGS

Singles, Albumtracks, Radiosessions, Musik aus dem Netz

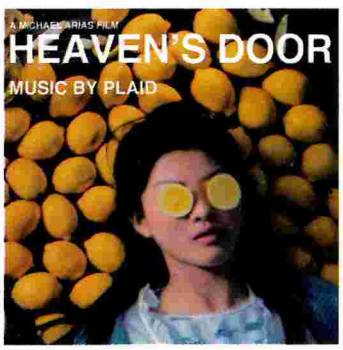
KOMPILIERT UND KOMMENTIERT VON MAX DAX, MARTIN HOSSBACH, JAN KEDVES, WALTER WACHT UND WIBKE WETZKER

Eine Auswahl der besonderen Songs ist in der neuen Sendung **»Spex Mixtape«** beim Online-Radio Byte FM zu hören. Termine in der Nacht von DI. auf MI., 30.06./01.07., sowie 28./29.07., je von 0 bis 1 Uhr. www.byte.fm

Annie



Ánthonio



Plaid

Tony Lionni

Annie: »Ánthonio«

von der Single »Ánthonio« (Pleasure Masters / Digital)

Ánthonio: »Annie«

www.myspace.com/anthoniomendes

Marketing allererster Sahne: Nachdem Annie im letzten Jahr ihr zweites Album »Don't Stop« zu veröffentlichen gedachte (siehe Spex #316) und noch vor dem Release ihr Label Island Records im Streit verließ, ist sie nun mit der neuen, von Richard X produzierten Single »Ánthonio« zurück. Zu von Giorgio Moroder informierten, hüpfenden Arpeggios, einem Sample aus Cerrones »Supernature« und einer pumpender Bassdrum singt sie mit Vocoder-verzerrter Stimme über ihre Romanze mit dem brasilianischen Gigolo, Herzensbrecher und Aushilfskellner Ánthonio Mendes. Der wiederum versucht sich mit dem Track »Annie«, bestehend aus einer stoischer Bassdrum, schmierigem Modern-Talking-Drumcomputing samt Kastagnetten-Klappern aus der Konserve und südamerikanischem Akzent zu erklären: »Annie / Don't think of what could've been / And you have to believe that it's not you / But me«. Die Kreativabteilung des Labels Pleasure Masters hat in diesem Dialog der Veröffentlichungen ganze Arbeit geleistet.

Comet Gain: »Love Without Lies«

aus dem Album »Broken Record Prayers« (What's Your Rupture?)

›Twee is back!‹ Jetzt werden einige lachen: ›Twee war nie weg!‹ – zähe kleine Subkultur. Aber Bands wie The Vaselines und Camera Obscura sind in aller Munde, und auch frische Pflänzchen wie etwa The Pains of Being Pure at Heart werden nicht nur als Szene-Interna heiß gehandelt. Und Twee hat jetzt – anders als zu Sarah- und Creation-Records-Zeiten – auch mal dreckigen, ehrlichen Spaß hinter der Unschuldsmine: Ein roher Bass und ein rostiger Beat rumpeln im 4/4-Takt in den Keller und stampfen in bester Disco-Punk-Manier mit einer hochprozentigen Mischung aus Northern-Soul-Georgel, Gitarrengeschrammel und HiHat-Gewitter intus wieder hoch.

Laurent Lomande: »Maboka Marie«

aus der Compilation »The World Is Shaking« (Honest Jon's)

Eine Reise durch Zeit und Raum: Lauren Lomandes Stimme, aufgenommen 1954 irgendwo im Kongo, triggert in unseren postmodernen Köpfen Filmbilder in Schwarzweiß an. Die melancholische Rumba »Maboka Marie«, einer von 21 Titeln auf einer fantastischen kongolesischen Cubanismo-Compilation von Honest Jon's, erinnert daran, wie gut die sogenannte ›Weltmusik‹ sein kann, wenn sie nicht im Sinne einer demütigenden Novelty-Attraktion für Touristen oder gutmenschliche Abnehmer in der westlichen Welt produziert wird, sondern sich selbst genügt – und fünfzig Jahre später von Musik-Anthropologen ›entdeckt‹ wird.

Pit Er Pat: »The Good Morning Song« (Lucky Dragons Remix)

von der LP »High Time Remix« (Thrill Jockey)

So feiern Fabelwesen den Sonnenaufgang. Was im Original der experimentierfreudigen Indie-Jazz-Formation aus Chicago noch halbwach vor sich hinwaberte und -plätscherte und relativ rhythmusbefreit mit den Vöglein um die Wette zwitscherte, das wippt nun munter zu einem Ensemble von Stammestrommeln. Dazu vollführen Loops eines fiepsigen Elfen-Chors, pulsierende Interferenzen und das Echo von Morgentau, der auf ein Xylophon tropft, einen rituellen Kreistanz im steten Richtungswechsel. Wer keine der dreihundert Vinyl-Pressungen ergattert, der lausche eben auf der Thrill-Jockey-Homepage dem phantastischen Ringelreihen: www.thrilljockey.com/catalog

Plaid: »Tokyo Drive«

aus dem Download-only-Soundtrack »Heaven's Door« (Warp)

Der Amerikaner Michael Arias ist einer der wenigen nicht-japanischen Anime-Regisseure; sein bekanntestes Werk: »Tekkon Kinkreet«. Für sein Realfilm-Debüt, ein Remake der deutschen Emo-Komödie »Knocking on Heaven's Door« aus dem Jahre 1997, holte er zum wiederholten Mal das britische Duo Plaid hinterm Ofen hervor, um sich einen Soundtrack komponieren zu lassen. Und Plaid liefern, was man von ihnen erwartet, aber in den letzten Jahren nicht immer bekommen hat: perlende, poppig-schräge Melodien über nervösen Beat-Geflechten.

Sleepy Sun: »New Age«

aus dem Album »Embrace« (ATP / R / Indigo)

Das Haus-Label des zweimal im Jahr stattfindenden ATP-Festivals hat ein gutes Händchen für die Veröffentlichung reibungslos laufender Updates psychedelischen Folkrocks. Seinem Weird-Portfolio fügt es nun nach Fuck Buttons und Alexander Tucker das in San Francisco residierende Sextett Sleepy Sun hinzu. Der donnernde Opener »New Age« stellt auch gleich die Bestandteile dieses Freakouts auf Albumlänge vor: Black Sabbath, CCR, Can, dröhnende Wah-Wah-Gniedeleien, schäumendes Schlagzeug, ausfransender Gesang.

Subway: »Lowlife«

aus dem Album »Subway II« (Soul Jazz Records)

Mit kalten, sich überlagernden Sounds aus alten Synthesizern schichten Subway eine ganz der Gegenwart enthobene Musik. Freie Improvisation, ein tiefer Bass-Unterbau und sequenzierte Patterns ziehen die Aufmerksamkeit des Hörers auf eine musikalische Monotonie, in der ganz viel passiert. Diese Musik steht dem Futurismus-Rock von NEU! ebenso nahe wie dem französischen Synthie-Monster Jean-Michelle Jarre, das in den Siebzigern den Luftraum beschallte.

The Streets: »He's Behind You, He's Got Swine Flu«

aus dem Internet: www.twiturl.de/swineskinner

»The braindead in face masks wandered arms stretched«, singt Mike Skinner in dem die mediale A/H1N1-Hysterie karikierenden Zombie-Track. Der von einem Mariachi-Trompeten-Sample und Handclaps begleitete Song ist Teil einer ganzen Veröffentlichungsreihe Skinners, die er kürzlich mittels des Microblogging-Dienstes Twitter begonnen hat. Nicht weniger interessant: das zum Song gehörende Video, welches Samples aus so ziemlich allen relevanten Zombie-Filmen wie »Return of the Living Dead 2«, »Land of the Dead« und »28 Days Later« vereint.

Tony Lionni: »Found a Place«

von der 12" »Berghain 03 – Pt. 1« (Ostgut Ton / Kompakt)

Homöopathische Reste von Gospel und Piano-House hängen sich an einen stumpfen Four-to-the-Floor-Beat, und die Tanzfläche fügt sich im Nu zum großen ›Wir‹: Tony Lionni testet mit »Found a Place«, wie weit sich betont ›euphorisch‹ besetzte Sounds wegfiltern lassen, ohne dass ihre communitystiftende Power flöten geht. Er loopt »My, My«-Vocalsamples, bis die Englein trillern, und er hämmert in die Tasten, dass es einen nur so von innen wärmt. Ein Wechsel der Akkordfolge noch, und das Ganze drückt vehement gen Himmel!

DIRECT CUTS

Clubmusik mit Holger Klein

Wie wird man im großen DJ-Zirkus, in dem Weltläufigkeit dank Billigflieger und elektronischer Vernetzung zum langweilenden Normalzustand geworden ist, zu einer schillernden Figur? Entweder man geht den Weg der alten Schule und schießt sich regelmäßig so weg, dass man seinen beruflichen Verpflichtungen eigentlich gar nicht mehr nachkommen kann. Oder man ist **OMAR S** und setzt kompromisslos auf Ignoranz und Provinzialität. Ignorant ist der US-Produzent, der laut seinem Pass Alex O. Smith heißt, weil er sich zumindest öffentlich für nichts als seine eigene Musik interessiert. Provinziell ist er, weil seine Welt hinter den Stadtgrenzen von Detroit endet. In seinen in Gossensprache gegebenen Interviews inszeniert er sich als Ford-Arbeiter und Familienvater, der mit beiden Beinen fest im Leben steht. Mühe, mit globetrottender Informiertheit zu glänzen, gibt sich der Mann erst gar nicht. Wenn es Omar S. nicht bereits gäbe, man müsste ihn also schleunigst erfinden. Vor allem wegen seiner Musik. Der Omar-S-Sound ist nämlich von beeindruckend stoischer Natur – Einflüsse aus Deep-House und Techno werden aufs Wesentliche eingedampft. Er speist sich aus konsequent analogem Equipment und dem musikalischen Vermächtnis von Detroit. Dennoch sind die Tracks frei von Nostalgie-Seligkeit, sie sprechen für die Gegenwart. »Fabric 45: Omar S – Detroit« (Fabric) enthält ausschließlich die Musik unseres Protagonisten und ist nicht zuletzt deshalb eine der besten Mix-CDs, die es derzeit zu kaufen gibt. Hits wie »Oasis Four« oder »Set Me Out« erstrahlen hier im Glanz neuer Edits. Wir bleiben in Detroit, zumindest dem Stil nach: Dass die Produzenten der ersten und zweiten Welle des Detroit-Techno zu den großen Einflüssen des Amsterdamer Labels **DELSIN** zu zählen sind, ist kein Geheimnis. Die neue Doppel-CD »Delsin 2.0« (Delsin) bietet einen Überblick über die wirklich zahlreichen guten Tracks, die hier in den letzten Jahren erschienen sind – produziert von Leuten wie Vince Watson, Quince, Redshape, Newworldaquarium, Shed oder Chymera. Aus dem süditalienischen Lecce derweil stammt **MARCELLO NAPOLETANO**. Dieser eigentlich vom Jazz kommende Musiker aus Apulien hat gerade auf Mathematics, dem Label des Chicagoer Produzenten Jamal Moss, eine ganz und gar erstaunliche EP mit fünf großartigen Stücken veröffentlicht. Auf »A Prescription of Love« (Mathematics) singen die 303-Basslinien in den schönsten Tönen, und ansonsten darf man durchaus die Klassiker von Ron Trent und Chez Damier als Referenz hinzuziehen.

Für eine neue House-Zeitrechnung und auch eine andere musikalische Sozialisation steht **MANUEL TUR** aus Essen. Mit »0201« (Freerange) legt er sein erstes Album vor. Begonnen hat der 24-jährige Produzent bereits mit 16. Damals hießen seine Vorbilder Ian Pooley, Sebastien Leger oder Swag. In den vergangenen Jahren eroberte Tur sich mit Maxis auf Freerange oder Drumpoet Community einen Stammplatz in den internationalen Playlists. Mit seiner Lesart von House-Music verband er emotionale Tiefe und Funktionalität wie kaum einer aus seiner Generation. Doch »0201« schlägt andere, nicht so offensichtlich funktionale Wege ein. Dabei umschifft der Essener recht gekonnt die lauernde Falle »Clubmusikmacher versucht sich am Albumformat«. Stellenweise klingt er wie Deep Dish in ihren besten Tagen, und hier und da grüßt **PÉPÉ BRADOCK** aus der Rille. Von Pépé Bradock selbst, zweifellos einer der enigmatischsten Figuren im House-Geschäft, steht mit »Confiote de Bits« (BBE) derweil eine Remix-Compilation an. Die ausgewählten Remixe reichen von Cheeks French-House-Klassiker »Venus« über Cesaria Avoras »Angola« bis hin zu Alex Gophers »You, My Baby & I«. Auch eine jüngere Produktion wie die Reinterpretation von Pete Namlooks »Subharmonic Atoms« ist dabei. In Genres fassen lässt sich die zuweilen aberwitzige, vor Ideen überbrutzelnde Musik des Franzosen schon seit Jahren nicht mehr. Zum Abschluss etwas Krautrock: **MUSIC-CARGO** aus Düsseldorf schicken sich an, das Erbe ihrer Heimatstadt weiterzuführen. Das aus dem Gitarristen und Sänger Gerhard Michel und Gordon Pohl bestehende Duo machte erstmals vor drei Jahren mit dem erhaben schönen Song »Ich geh den Weg mit dir« auf sich aufmerksam. Nicht zuletzt dank DJs wie Carl Craig oder Prins Thomas umrundete dieses tolle Stück die Welt. »Hand in Hand« heißt nun das erste Album von Musiccargo (Amontillado Music). Und ja, die Herren Michel und Pohl lehnen sich hier und da überdeutlich an Bands wie NEU! an. Und der Kraut-Schlager »Tage voller Sonnenschein« mag für den einen oder anderen schwer zu ertragen sein. Aber der Rest – ist sehr gut so, wie er ist!

rock-Duos Hella. Hier steht das Schlagzeug deutlich über allen Instrumenten. Vor allem die vertrackten HiHat-Spielereien wirken wie feine Verzierungen und messerscharfe Kanten zugleich. Obwohl sich beide Platten hinsichtlich ihres Grundgerüsts unterscheiden, ähneln sie sich vom Einsatz der Stimmen her. Vokalschicht türmt sich auf Vokalschicht, halb gesprochene und halb gesungene Passagen überlagern und durchdringen sich. Streckenweise klingt der sich häufig wiederholende Gesang so, als würde der Chor aus einer Philip-Glass-Oper zur Abwechslung mal Gefühl und Sinnlichkeit in seinen sonst monotonen Vortrag legen.

Beinahe ohne Gesang kommt dagegen das fünfte Album von Prefuse 73 aus. Herren, der immer schon ein Faible für alte Instrumente und Effektgeräte besaß, geht auf »Everything She Touched Turned Ampexian« zu den Tagen analoger Studiotechnik zurück. Wie der Titel andeutet, wurden die Tracks mit einer Ampex-Bandmaschine aufgenommen. Herausgekommen ist ein dichtes Beat-Album aus einer Vielzahl kurzer Loops und Sampleschleifen, die häufig unverbunden nebeneinander stehen. Tonfolgen asiatischer Saiteninstrumente werden von dubbigen Erkundungen durch die Untiefen der Echokammer abgelöst; fliegende Ambient-Teppiche treffen auf knüppelnde Schlagzeugsalven. Dass sich diese disparaten Elemente trotzdem zu einer Einheit fügen, liegt am warmen Soundkonzept. Vor allem die Bässe wirken derart dumpf, als hörte man sie durch dicke Wattelagen. Die drei neuen Platten von Scott Herren mögen vielleicht nicht so radikal und überraschend wie ihre Vorgänger ausfallen. Dennoch zeigen sie, dass momentan nur wenige über ein so breites stilistisches Ausdruckspotential verfügen. Ernte gut, alles gut. *Text: Sven Beckstette*

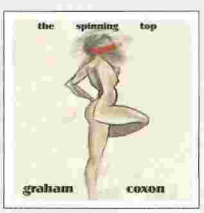
AUTOKRATZ

»Animal«

(Kitsuné / Coop / Universal) bereits erschienen

Dass man sich von ihnen ein richtiges Album gut vorstellen könnte, und nicht nur Singles – das war die einhellige Meinung all derer, die »Down & Out in Paris & London«, einer Sammlung aller bis dato erschienenen Autokratz-Singles, im letzten September ein Ohr geliehen hatten. Neun Monate später ist es so weit, und das erste Album des in London residierenden Duos aus Manchester setzt bei »Down & Out…« an, indem es den veritablen Hit »Stay the Same« wiederholend aufgreift, abgewandelt durch einen Break, in dem man einen rotierenden Euro zu Boden trudeln hört, und konsequent fortführt. Beginnen wir aber mit dem ersten Track: Stampfender Synthiebeat, wie gehabt, ein »Huhu«-Chor und, huch, eine fast schon hysterische Frauenstimme? Pardon,

da hat sich »Quicksand« von La Roux in die iTunes Liste geschmuggelt, was gar nicht so fern liegt, weil deren Single auch letzten Herbst von Kitsuné veröffentlicht worden war und nun, quasi zeitgleich mit Autokratz, ihr Albumdebüt anliegt. Beide Bands wippen mit anderthalb Beinen in den Achtzigern, wobei sich Elly Jacksons vergleichsweise exaltiertes vokales Temperament zu dem von David Cox verhält wie Prince zu The Human League. Russel Crank übrigens, der andere Autokratzer, macht's in seinem im Alleingang produzierten »Gone Gone Gone« (dem am buntesten durch alle möglichen Beats stolpernden Track des Albums) dann lieber gleich ganz instrumental. Hier darf man kurz über die Zukunftsaussichten eines Duos spekulieren, das sich auf seinem Debüt nur für vier von elf Stücken gemeinsam verantwortlich zeichnet – hinter den restlichen sieben Nummern steht allein der Name Cox. Von ihm stammt auch das herausragende »Always More«, die aktuelle Single: luftiger Synthiebeat, Cox singt wiederholt »I won't break again so easy… / There is always more«, das eingängig flippige melodische Motiv bleibt dem Keyboard überlassen, am Schluss verhallt die Bitte »Take my heart« weder barmend, noch verzweifelt, sondern so regungslos süß vorgetragen, dass man glaubt, VHS-Gebrauchsspuren zwanzig Jahre alter MTV-Mitschnitte zu sehen. So geht es weiter, weiter und weiter. Autokratz sind eine sehr wirkungsvolle Verhöhnung des Irrglaubens, man müsse unentwegt nach neuen Sounds graben, um der Gegenwart, am besten auch noch der Zukunft gerecht zu werden. Im Hier und Jetzt bratzen sie auf jenen Tanznerven herum, die einen Floor tiefer eben noch von Underworld und Justice angesteuert wurden, nur eben einen Hauch cooler, entspannter, man könnte unter uns Yoga-Schwestern auch ›menschelnder‹ dazu sagen. Wie bestellt posten Autokratz dazu auf ihrer Homepage gerade keine Kraftwerke, Lichtorgeln oder andere Retro-Ikonen, sondern blicken durchs Mikroskop auf die malerische Schönheit einer künstlichen Befruchtung. *Text: Ralf Krämer*



GRAHAM COXON

»The Spinning Top«

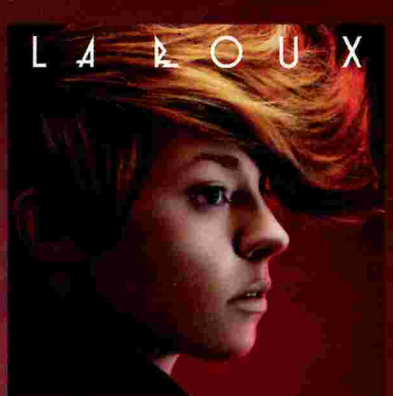
(Transgressive / RTD) bereits erschienen

Selbst auf Postern ist es leider ein wenig aus der Mode geraten, sich die Popgeschichte als Baum vorzustellen. Die siebte Soloplatte des Ex-Gitarristen einer vor zehn Jahren einmal wichtig gewesenen Band würde da nicht in der Nähe des Stamms, sondern als Blättchen auf einem der äußersten Äste wiederzufinden sein, an einer Stelle also, die von den Stürmen der Zeit ungleich heftiger zerzaust wird. Es liegt im Schicksal dieser Blätter, im Herbst zu Boden zu fallen, zu verrotten und so den Humus abzugeben für die Keimlinge des Frühlings.

Und wenn es in der Popkultur auch allzu oft darum geht, Naturgesetze zu ignorieren – Graham Coxon ist dieser Kreislauf offenbar bekannt. Unternimmt er, der Ex- und nach der kürzlich erfolgten Wiedervereinigung der Band auch der Again-Gitarrist von Blur, auf seinem siebten Soloalbum »The Spinning Top« doch nichts Geringeres als den Versuch, das Leben eines Mannes von der Geburt bis zum Tod zu erzählen – organischer geht es nicht. Und man könnte sich kaum Schlimmeres, Prätentiöseres vorstellen als ein derartiges Konzeptalbum. Wäre Coxon in der zum Vorlauten, Auftrumpfenden, zur leeren Geste neigenden Welt der englischen Popmusik nicht immer einer der weniger Auftrumpfenden und Vorlauten gewesen. Seine 1998 erschienene erste Soloplatte »The Sky Is Too High« soll er angeblich aus Schüchternheit unter einem Tisch aufgenommen haben. Und noch vor ein paar Jahren konnte man ihn bei Auftritten anlässlich seiner fünften Soloplatte »Hapiness in Magazines« dabei beobachten, wie er unbeholfen die Hornbrille vom Kopf nahm, um zu »Freakin' Out«, einer energischen Punkpop-Nummer, einen dem Songtitel gerecht werdenden Tanz aufzuführen. Derartiges ist auf »The Spinning Top« nicht zu hören, was dem

„DIE MUSIK IST EIN WEIB"
-Richard Wagner

PLATTE DER AUSGABE - SPEX
LA ROUX



ALBUM AB 26.06.

LA ROUX ON TOUR:
06.07.2009 BERLIN, LIDO
07.07.2009 HAMBURG, ÜBEL UND GEFÄHRLICH
08.07.2009 KÖLN, LUXOR

www.la-roux.de

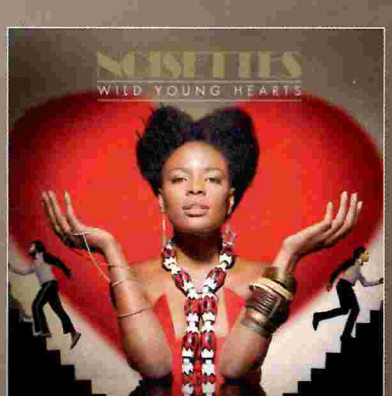
Florence + the Machine

DAS DEBÜTALBUM
LUNGS
INKL. DER SINGLE
KISS WITH A FIST
AB 03.07.09

„This is the year Flo will put everyone in the world under her entrancing spell." - NME
„Album of the year so far...magical stuff." - Music Week

www.Florence-And-The-Machine.de

NOISETTES



DAS NEUE ALBUM
WILD YOUNG HEARTS
INKL. DEN UK-HITS
DON'T UPSET THE RHYTHM
& NEVER FORGET YOU
JETZT ÜBERALL

„The new breed of cool kids in town; a sexy soulful racket thats a whole lot of fun." - NME
„Shingai Shoniwa, one of the great front women of our time." - The Guardian

www.noisettes.de

ODYSHAPE

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

Ist dieser Sommer etwa ein Tummelplatz von in die Jahre gekommenen ehemaligen kosmischen Kurieren, die in den Frühsiebzigern mit galaktischen Schwingungen die elektrifizierte Musikwelt ordentlich beflügeln wollten? Man muss es wohl einräumen: Kaskaden von Klaus-Schulze- wie auch Tangerine-Dream-Wiederveröffentlichungen sowie Aufnahmen aus deren Geheimarchiven geistern seit einiger Zeit merklich umher, und auch nebst diesen planetarischen Umlaufbahnen beschwört solcherart typische Form teutonischer Spielweisen so manch liebliche Zuckerzeiten wieder herauf. Überflüssiges Zeugs, Gerümpel, Plunder, Kram möchte man diesbezüglich sofort dagegenhalten. Aber der aufkeimende neue Wahnsinn verfehlt seine Wirkung nicht. »Kram« (Klangbad) nennt das frühere Cluster- und Harmonia-Mitglied **DIETER MOEBIUS** sein neues Album, und man spürt beim Hören direkt, wie er aus dem Vollen schöpft, um ehemaliges deutsches Kraut mit dem pluckernden Maschinenpark von heute mitsamt seinem herumliegenden Abfall zu assimilieren. Und gerade in der Kombination von spinnerter Psychedelia mit kühl dosierten Störmanövern liegt die große Qualität – nein, eher die große Merkwürdigkeit dieser Platte. Ständig vernimmt man obskure Klänge undefinierbarer Herkunft, die mit sattsam bekannten Archetypen wie Piano Patterns, Weite des Raums und repetitiven Miniaturen gefüttert werden. Intelligenter Spielzeug-Kitsch-Kram fürwahr und – ach ja – es rockt mitunter gewaltig dabei. Überhaupt: Die unglaubliche Originalität in den Anfangsjahren deutscher elektronischer Musik liegt ja gerade darin, dass es damals noch keine einfache Möglichkeit der Tongestaltung gab. Alles war von einem genau kalkulierten Pioniergeist und extremer Technikfreudigkeit beseelt, es gab überdies weder ausgeprägte Clubhaus-Kultur noch digitale Wohnzimmer, und generell hatte so etwas wie Rhythmus nur eine marginale Bedeutung – also statt Beats Per Minute nur ein gelegentliches Ruckzuck, statt harter Samples ein angehauchtes »Ohm, Sweet Ohm«.

Aber es gab auch innerhalb dieser Krautrock-Avantgarde musikalische Wesenszüge, die sich dem Trendgeschehen widersetzten. Asmus Tietchens, Conrad Schnitzler sind leibhaftige Beispiele – und dann noch **HANS-JOACHIM ROEDELIUS**, neben Moebius das zweite insistierende Mastermind von Cluster / Harmonia. Er schuf 1979 mit »Jardin Au Fou« (Bureau b) wohltemperierte Klänge, die den Einsatz von Rhythmusmaschinen, Sequenzern und abstrakten Geräuschen nicht zuließ. Stattdessen versprüht die Aufnahme so etwas wie Lebenslust, mit Walzerseligkeit, Kirmesorgeln und jeder Menge süßlicher Melodien – schön, friedlich, herzzerreißend. Ein begrüßenswertes Reissue, das zum ersten Mal auf CD erscheint, inklusive sechs Bonustracks, davon drei Remixe. Und heutzutage? Heutzutage schwärmt man eigentlich nicht mehr mit antiquierten Richtmikrofonen aus, um pure Authentizität zu vermitteln – heute sucht man gezielt nach entsprechenden Klängen, die auf Schallfolie oder in Schallarchiven vorliegen, und bedient sich daraus. Und darunter befindet sich natürlich auch Musik, die für eigene Zwecke – meist in Schnipselform – verwendet wird. Der Gebrauch des Samplings, ein Begriff, der entgegen seiner eigentlichen Definition ›Probeentnahme‹ im musikalischen Sektor mit Nutzung oder Inanspruchnahme gleichgesetzt wird, birgt natürlich das Risiko unerlaubten Besitzes. Um hier bei Rechtsstreitigkeiten weitestgehend Unterstützung zu leisten, hat sich jüngst mit der **G.E.S.** (Gesellschaft zur Emanzipation des Samples) eine Formation gebildet, die »hauptsächlich dem pragmatischen Gedanken verpflichtet ist, finanziellen Rückhalt und juristischen Beistand beim Ausüben eines Urheberrechtsverstoßes, dem Sampling« zu bieten. Ist das jetzt wirklich ernst gemeint? Wohl eher bis zum Beweis des Gegenteils eine Kunstform, die hier mit einer Audiocollage auf der CD »Circulations« (Faitiche) demonstriert wird. Es sind zwanzig Winzigstminiaturen, deren Soundmaterial sich auf Aufnahmen öffentlicher Räume bezieht, in denen wiederum Aufnahmen von Fremdmaterial (Samples) zirkulieren, also zum Beispiel die Aufnahme einer Festivität, wo ein bestimmtes Musikstück gespielt wird. »Circulations« inszeniert sozusagen eine Aufnahmesituation und zugleich die Utopie eines urheberrechtsfreien Raums, wie es Jan Jelinek in den Linernotes zu dieser CD formuliert. Das ist alles ganz witzig, aber ob das Verfahren sich durchsetzt, um brenzlige Situationen zu umgehen, die ja immer noch zu erbitterten Auseinandersetzungen vor Gericht führen können, bleibt abzuwarten.

1

A-TRAK

»Fabriclive. 45«

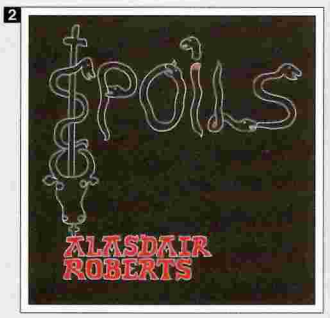
(Fabric Records / RTD) bereits erschienen

Wenn das mal keine Ansage ist: »I hear the bass and I say whoa!«, heißt es im Opener zu A-Traks Mix-CD – und danach lässt dieser Bass tatsächlich nicht mehr von einem ab. Es ist natürlich kein Geheimnis mehr, dass Alain Macklovitch alias A-Trak – Tour-DJ von Kanye West und ehemaliges Mitglied der Invisibl Skratch Piklz – über eine gewisse Fingerfertigkeit an den Turntables verfügt. Der Kanadier wurde als 15-Jähriger 1997 der jüngste DMC (Disco Mix Club)-Weltmeister aller Zeiten und als »DJ's DJ« (das Plattenaufleger-Gegenstück zum »Author's Author«) zum stilprägenden Vorbild. Nun bat ihn der Londoner Fabric-Club um einen liebesdienerischen Beitrag zur Mix-Reihe »Fabriclive«, die u.a. bereits von Simian Mobile Disco oder James Murphy und Pat Mahoney von LCD Soundsystem bestückt wurde. Mit diesem Mix beweist A-Trak seine technische Perfektion, ohne in ein steindummes Virtuosentum abzugleiten. Ursprünglich aus dem Hiphop-Kontext stammend – er selbst bezeichnete »He's the DJ, I'm the Rapper« von DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince einmal als sein persönliches Initiationserlebnis – vernäht A-Trak House, Techno, Elektro, Bastard-Pop und Disco sowie omnipräsenten Sprechgesang zu einem narbenfreien Set: von Daft Punks zehn Jahre altem Remix von »Mothership Reconnection« des Detroiter Produzenten Scott Grooves, der damit einen Funk-Klassiker von Parliament ordentlich aufmischte, über Nacho Lovers' Synthie-Massaker »Acid Life«, das auf A-Traks eigenem Album nicht schadet. Schon auf den späten Blur-Platten hatten die Punksongs in aller Regel höchstens den Effekt eines kurzen, bestenfalls reinigenden Ausbruchs ohne Auswirkung auf die Gesamtidee gehabt. Auf »The Spinning Top« nun kommt Coxon in aller Regel mit ein paar wenigen leisen Instrumenten aus. Wie Damon Albarn, der Sänger von Blur, ist er mit den Jahren immer ernsthafter geworden und seine Lieder dabei immer sanfter, poetischer und besser. Dem die Musik der halben Welt einschließenden Entwurf Albarns setzt Coxon die eigene Introvertiertheit entgegen und lässt dabei doch einen Eindruck von Weite und gleichzeitiger Vernetztheit mit allen sichtbaren und unsichtbaren Geistern entstehen, wie er auch im empfindsamkeitsseligen Genre des singenden Poeten, hierzulande kurz Singer/Songwriter genannt, fast nie erreicht wird. Nichts an dieser Platte wirkt gewollt, alles kommt auf den Punkt, lässig und beiläufig. Zuletzt endet das Album mit einer Art Renaissance-Shanty über den Aufbruch in die Ewigkeit: dem rührenden »November«.

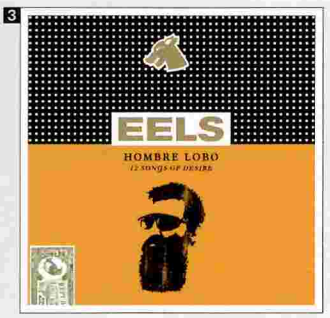
Und auch wenn »The Spinning Top« nur ein bescheidenes Blatt im Weinberg des Herrn oder an dessen Baum der Popgeschichte sein sollte, so möchte man diesem Blatt doch wünschen, dass es dereinst im November einer aufheben möge und seiner Geliebten schenke. Die wird es dann pressen. An ihr Herz natürlich. *Text: Sebastian Hammelehle*

1

2



3



Label Fool's Gold erschien, bis zum nervösen 2Step-Garage-Finale »138 Trek« von DJ Zinc reicht die Bandbreite, die damit allerdings nicht annähernd erschlossen ist. Wie Macklovitch dieses Loop-Durcheinander schichtet und ineinander übergehen lässt, wie er der Dance-Music durch Hiphop-typische Scratches, Cuts und Samples auf die Sprünge hilft – das ist schon raffiniert. Der Mann hat eben sein Handwerk, das Genregrenzen ignoriert und jede Vinylscheibe immer nur als potentielle Basis für ein eigenes Stück betrachtet, von der Pike auf gelernt. Whoa! *Text: Alexander Müller*

2

ALASDAIR ROBERTS

»Spoils«

(Drag City / NTT / RTD) bereits erschienen

Alles wird, und alles vergeht; die Menschen, ach, sie streben doch stets vergebens. »Jericho und Babylon, sie kehren immer wieder«, singt Alasdair Roberts in »The Flyting of Grief and Joy«, dem ersten Stück auf seinem neuen Album »Spoils«. Darin befasst sich der schottische Folksänger mit der Fruchtlosigkeit menschlichen Fortschrittsbemühens und den Verheißungen, welche die ewige Wiederkehr bietet: acht herrliche, traditionsgesättigte, aber zugleich mit allen Wassern des popmusikalischen Modernismus gewaschene Songs, in denen schweres Kirchenklavier und Troubadourengitarre auf Glockenspiel, Hackbrett und Heubodenfiedel treffen und schnarrend-antikes Instrumentarium sich mit hektisch zwitschernden Free-Jazz-Percussions verbindet. In seinem charakteristischen, zauberhaft harten Highland-Akzent sinniert Roberts gleichermaßen einleuchtend über die erkenntnistheoretischen Probleme beim Bedenken der Nicht-Linearität wie über längst verflossene Tage, in denen er als pubertierender Bauernjunge in einen Bottich mit Mischfutter masturbierte. Das funkelt musikalisch ebenso wie literarisch. Im Gehege des gegenwärtig bereits wieder verblassenden Folk-Revivals ist Alasdair Roberts ohne Frage einer der besten Songtexter. Sein Stil ist antiquiert, doch nicht im mittelalterlich-ästhetizistischen Sinne, vielmehr verbindet er die Schönheit verschwundenen Vokabulars mit einer technizistisch wirkenden Sprödigkeit. Das erinnert an Will Oldham alias Bonnie »Prince« Billy, der auf Roberts' vorletztem Album »No Earthly Man« als Gastmusiker zu hören war und dem er in der Verbindung von folkloristischem Stil und improvisierend-experimentellen Spielweisen ähnelt. Doch stärker als Oldham versteht es Roberts, die musikalische Versöhnung der Widersprüche auch in seinen Texten zu spiegeln. Nicht jedem wird diese Widerspiegelung gefallen. In dem Lied »Ned Ludd's Rant (for a World Rebarbarised)« bekräftigt Roberts seine Solidarität mit dem Arbeiterführer Ned Ludd und den nach ihm benannten Ludditen, einer Gruppe von renitenten Woll- und Baumwollspinnern, die nach dem Jahr 1811 gegen die Verschlechterung ihrer Arbeitsbedingungen durch die Industrielle Revolution protestierten und im Zuge ihrer Demonstrationen eine Vielzahl von Maschinen zerstörten. Dass man nicht der Zukunft zugewandt sein muss, um ein aufgeklärtes und emanzipatorisches Dasein zu führen – diese eine, von ihren sozialistischen Freunden gern unter den Tisch gekehrte Wahrheit der Folkmusik steht bei Alasdair Roberts im Zentrum allen musikalischen Denkens. »Wir brauchen eine neue Barbarei«, singt er in »Ned Ludd«, »der Kosmos muss entheiligt werden.« Wir müssen unser Glück im Niedergang finden. Wir müssen lernen, ohne den Begriff des Fortschritts zu denken, auch wenn uns das auf Anhieb dümmer macht. *Text: Jens Balzer*

3

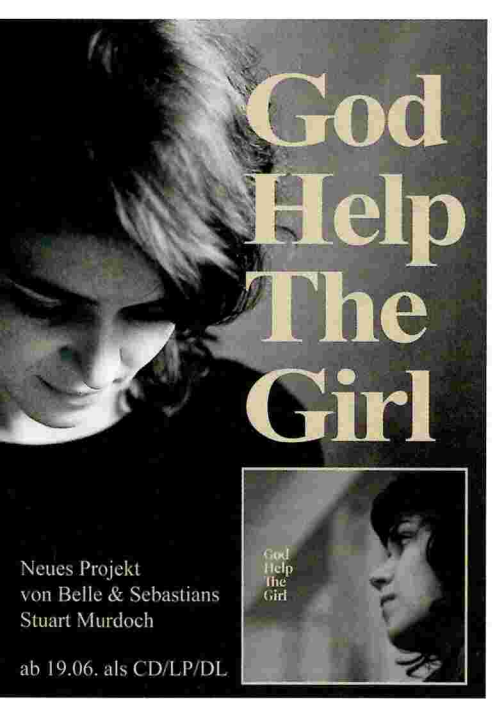
EELS

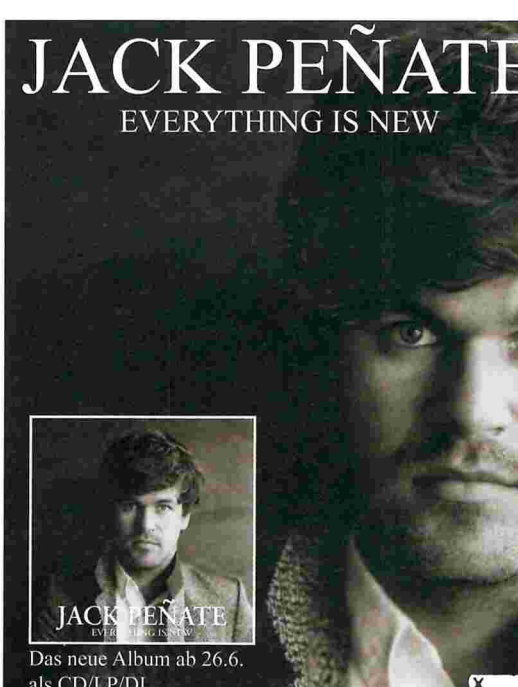
»Hombre Lobo«

(Vagrant / Coop / Universal) bereits erschienen

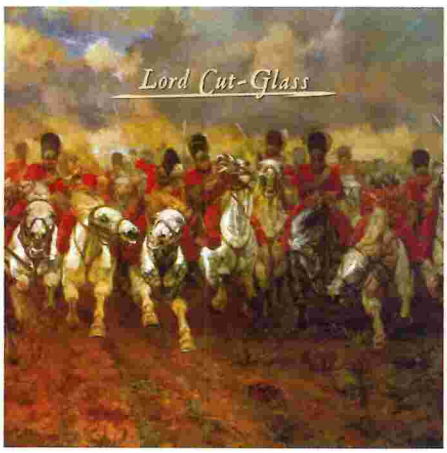
In einer alten Geschichte fragt ein Kind seinen Vater, warum der Mensch eigentlich Angst vor dem Wolf habe, und der Vater antwortet: »Der Wolf heult nachts so grauenvoll!« Genauso jault Mark Oliver Everett – das E der Eels – wie ein Wolf ins übersteuerte Mikrofon des Album-Openers »Prizefighter« und lockt uns in die amerikanische Garagen-Blues-Rock-Kaputtnick-Welt, die spätestens seit dem Erfolg der White Stripes auch in der Jukebox einer Premiere-Sportsbar in Wanne-Eickel zu finden sein dürfte.

Man lauscht der Stimme des Leitwolfs und stellt sich beim Hören des neuen Albums »Hombre Lobo« (zu Deutsch Wolfsmann) wieder einmal die Frage: Singt da etwa Beck? Also nicht der Scientology-Beck, sondern der »I'm a Loser, Baby«-Beck, der Anfang der neunziger Jahre zum Prince der Generation X hochgejazzt wurde. Vielleicht liegt es auch nur am verzerrten Gesangssound – und dennoch:





www.beggarsgrou



DON'T CRY – WORK

Gitarren mit Gunnar Klack

Der Traum vom eigenen Plattenlabel hat schon so manche Band auf die schiefe Bahn gebracht. Zwischen Pleite und Ausverkauf verläuft ein schmaler Grat, den nur wenige so elegant gemeistert haben wie The Delgados und ihr Label Chemikal Underground. Mitte der neunziger Jahre schuf so ein gewisser Alun Woodward ein geschütztes Schrulligkeitsbiotop für seine Band The Delgados und wurde gleichzeitig erfolgreicher Plattenboss von Mogwai und Arab Strap. The Delgados trennten sich, und Alun Woodward ward auf keiner Bühne mehr gesehen, bis ein weiterer Schotte die Bildfläche betrat – der Maler David Shrigley. Für Shrigleys vielgelobte Musik/Video/Zeichnungen-Compilation »The Worried Noodles« steuerte Woodward einen Song unter dem Pseudonym **LORD CUT-GLASS** bei. Seitdem sind zwei Jahre vergangen, in denen Woodward mit dem neuen Projekt an einem kompletten Album werkelte. Für das selbstbetitelte »Lord Cut-Glass« (Chemikal Underground / RTD) fuhr Woodward so viele Instrumente auf wie selten zuvor. Vom orchestralen Moment bis hin zum leisen, leichten Säuseln zog er alle Register. Hervorzuheben ist der schwarze Humor, mit dem Woodward seine Lyrics würzt. Ob dieser überhaupt in die Musik gehört, bleibt eine andere Frage. Unüberhörbar ist es auf jeden Fall, genauso wie sein schottischer Akzent.

Auch die **SUPER FURRY ANIMALS** bedienen seit eh und je den britischen Regionaldialekt. Sänger Gruff Rhys veröffentlichte jüngst sogar ein Soloalbum ganz auf Walisisch. Danach thematisierte er mit einem weiteren Seitenprojekt das Schicksal der nordirischen Autoindustrie – die Band hieß Neon Neon, deren Konzeptalbum handelte von der DeLorean Motor Company. Bei so viel Talent und Potenzial wundert es, dass Rhys' eigentliche Band selbst nie aus dem Quark kam. Auch das neue und erschreckenderweise bereits neunte Album der Super Furry Animals kann nicht überzeugen. Nachdem schon mit Stadionrock und Soulpop experimentiert wurde, geht es auf »Dark Days / Light Years« (Rough Trade / Beggars / Indigo) wieder ambitionierter und psychedelischer zur Sache. Ob die Kraut-Phase von Oasis etwa Wellen der Inspiration schlägt? Man darf jedenfalls in Zukunft weiter auf die erste richtig tolle SFA-Platte hoffen, sie wird bestimmt irgendwann kommen, und sei es aus Zufall. In Wales steht übrigens eine Hügelformation Namens Black Mountains, nach der sich ein tendenziell schlimmes Rockkollektiv aus Kanada benannt hat. Eben diese Band Black Mountain spielt manchmal aber auch ganz verzauberten Retro-Psychedelic. Dann nennt sie sich **PINK MOUNTAINTOPS** und lässt Verzerrerrauschen in blumigsten Ohrwürmern aufgehen. So episch, sphärisch und selbstironisch wie auf »Outside Love« (JagJaguwar / Cargo) sollten E-Gitarren aus Amerika immer klingen – genial!

Ebenfalls einen Schalk im Nacken sitzen hat Annabel Alpers aus Neuseeland, die mit ihrem Projekt **BACHELORETTE** Synthiepop und Folk mixt. Im Prinzip belässt sie es dabei, Vokale in mehrspurigen Harmonien über schräges Elektrogedudel zu hauchen. Ihr Zweitwerk »My Electric Family« (Drag City / NTT / Indigo) klingt, als würden The Knife Lieder von Kevin Blechdom spielen. Den Gipfel der Weirdness erklimmt Alpers aber mit Artwork und Promofotos, auf denen sich futuristische Collagen, hyperrealistische Beauty-Porträts und Heimatfotografie abwechseln. Weil eben der visuelle Auftritt einer Band die wichtigen Signale des Gesamtzusammenhangs sendet, hat das Musikvideo auch nach dem De-facto-Ableben des Musikfernsehens noch nicht ausgedient. Und ein Musikvideo von dem Regisseur Chris Cunningham kann nach wie vor als Ritterschlag für jede Band betrachtet werden. Im Falle von **THE HORRORS** geht das sogar noch über das Video von »Sheena Is a Parasite« hinaus, Cunningham hat sich bei der Band gar als Musikproduzent erprobt. Vor Originalität bersten, das tut diese englische Indie-Boyband dennoch nicht: Ihr Zweitwerk »Primary Colors« (XL / Beggars Group / Indigo) reiht sich nahtlos ins nicht enden wollende Postpunk-Revival ein. Größtenteils wurde das Album allerdings von Geoff Barrows von Portishead produziert – keine schlechte Wahl für einen Ersatzproduzenten. Cunningham verließ The Horrors bereits nach zwei Tracks, um stattdessen lieber gemeinsam mit Donna Summer »I Feel Love« für einen Gucci-Werbespot neu aufzunehmen.

Herr Everett und Herr Hansen klingen immer noch wie Seelenverwandte. Die Balladen, die sich auf »Hombre Lobo« zwischen den spröden Garagenrock-Nummern verstecken, sind von Blues durchtränkt: Sie handeln von unerfüllter Liebe. Manche Stücke klingen nach Balladen der irischen Band Them, wenn man sie auf einer defekten Stereoanlage hört. »My love is resting under the tree«, singen die Eels in »Under the Tree« – aber dieser Baum scheint schon seit Jahren abgestorben zu sein. Alles klingt hier vergiftet, vergessen und verflucht. Die kaputten Gitarren lassen uns an eine Anekdote aus dem Leben des Erfinders der verzerrten Gitarre, Link Wray, denken: Ihm knallte die Membran einer Verstärkerbox durch, und fortan fand er großen Gefallen an dem unerhörten Sound. Die Gegenwart der Verzerrung also Erbe eines technischen Ausfalls? Die ›History of Rock‹ die Geschichte eines Materialschadens? Warum nicht? Passt gut zum Ritual der Wolfsmenschen, die sich nachts in dunkle Räume einschließen, um dort Unmengen von Tabak zu rauchen, literweise Alkohol in sich hineinzuschütten und dazu Blues- oder Rockklängen zu lauschen. Kollektive Katharsis in der heimlichen Kirche der Stadt: der Kneipe. Auch ganz schön kaputt. Wenn dort dann ein Lied wie »My Timing Is Off« erklingt, heulen alle mit den letzten Wölfen in der Wildnis. Hundeauge blickt in Hundeauge. Das Heulen vom Rudelführer in der Nacht kann ein Trost und der Morgen danach tatsächlich ein Neuanfang sein. Bis zur nächsten Nacht in der Wolfsgemeinschaft – während die Kinder schlafen. *Text: Maurice Summen*

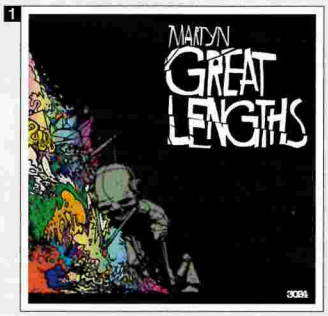
1

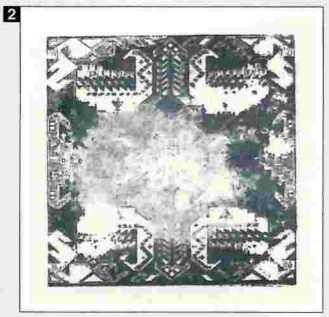
MARTYN

»Great Lengths«

(3024 / Groove Attack) bereits erschienen

Dubstep war vor zwei bis drei Jahren die interessanteste elektronische Musik, weil sie keinerlei festem Schema, keiner statischen Formel folgte. Dass sich dieser Zustand völliger musikalischer Offenheit binnen kürzester Zeit in jeder Sub-Subkultur überlebt, ist ein Gemeinplatz. Und wenn sich innovative Mainstream-Ikonen wie Snoop Dogg plötzlich der Croydoner Soundästhetik bedienen, dann wittert man im Underground natürlich den Ausverkauf und übersieht in diesem Reflex, dass man sich längst schon wieder in einem inzestuösen Kreis bewegt. Kein Wunder, dass sich Martyn nicht (mehr) als Dubstep-Produzent im engeren Sinne verstanden wissen will. Die Künstlerbiografie des Niederländers ist ohnehin ein Sinnbild für die formwandlerische Evolution des Hardcore Kontinuums: Anfangs als Drum & Bass-Produzent aktiv, hatte er sich vor einigen Jahren dem Dubstep zugewandt, um sich in jüngster Zeit vor allem jenseits der Szene nach Geistesverwandten umzuschauen. Gefunden hat er sie im kalifornischen Brainfeeder-Lager, wo sich Flying Lotus und Konsorten um eine freigeistige Auseinandersetzung mit gebrochenen Beats bemühen. Die 14 Tunes, die Martyn auf seinem Debütalbum »Great Lengths« versammelt, funktionieren dann auch konsequent jenseits des Wobble-Bass-Ghettos. Die ganze Platte klingt, als

1


2


3

würde man kurz vor Sonnenaufgang in einem leeren S-Bahn-Waggon durch Südlondon tingeln und dem DJ-Mix eines imaginären britischen Piratensenders lauschen, wobei der Empfang während der unterirdischen Teilstrecken immer wieder gestört wird. Rollende Garage-Drums aus der 2Step-Ära treffen auf technoide Synthie-Flächen, melancholische Loops auf wabernde Acid-Basslines, allerlei Dub-Effekte auf herumschwirrende Vokalfetzen. Damit setzt »Great Lengths« in seiner Konzeption dort an, wo schon Martyns »Heartbeat Remix« von Flying Lotus' »RobertaFlack«, die Deepstep-Hymne »Broken« oder die hier ebenfalls enthaltene Maxi »Natural Selection« überzeugten. Der Holländer macht das, was der Rapper Joe Budden so treffend ›Mood Muzic‹ nennt: Er schafft es, mit seiner Musik Gefühle zu transportieren, die über die kollektive Gänsehaut angesichts eines massiven Breakdowns hinausgehen. Vielmehr erzeugt er den Sound für den Moment, in dem man sich gegen das nächtliche Ausgehen entschieden hat. Die illusorische Euphorie weicht langsam einem dämmrigen Realismus, und gleichzeitig zieht man sich ganz automatisch in die wohlige Gewissheit zurück, mit sich selbst und dem Kopfhörer glücklich allein zu bleiben. Es gab ja bislang nur drei oder vier Longplayer aus dem Dubstep-Genre, die in ihrem Format funktioniert haben, weil sie den engen Kontext der Club-Funktionalität zu sprengen vermochten: Beide Burial-Alben gehörten dazu, vielleicht noch »Aerial« von 2562 und mit Einschränkungen »Diary of an Afro Warrior« von Benga. Mit »Great Lengths« hat Martyn diese knappe Liste um einen wertvollen Eintrag ergänzt. *Text: Stephan Szillus*

2

VARIOUS

»Open Strings«

(Honest Jon's / NTT / Indigo) bereits erschienen

Auch im alten Ägypten wurden bereits manch flotte Därme gezupft: Dies beweist die fabelhafte Compilation »Open Strings«, die Saitenvirtuosen aus dem Mittleren Osten der zwanziger Jahre mit einigen der tollsten Folk- und Improv-Gitarristen der Gegenwart kombiniert. In zwanzig drei- bis vierminütigen historischen Aufnahmen aus Persien, dem Irak, der Türkei und Ägypten hört man Virtuosen wie Moustapha Bey Rida, Abdul Hussein Khan Shahnazi und den erstaunlichen Nechat Bey; sie spielen auf der Oud, der Spieß- oder Sitzgeige und dem Santur, einem trapezförmigen Hackbrett, das mit leichten gebogenen Holzschlegeln bearbeitet wird. Aber auch damit kann man richtig rocken, wie insbesondere Moustapha Bey Rida beweist, einer der wenigen prominenten Künstler auf dem Album, in den dreißiger Jahren immerhin Direktor des nationalen ägyptischen Musikinstituts. Über einem wie geloopt wirkenden Geschunkel erhebt er sich etwa in »Taxim Hungaz Kar Wahda« zu so lässig auf- und abschlängelnden Soli, dass einem ganz blümerant werden kann. Der türkische Virtuose Nechat Bey, der gleich fünf Mal vertreten ist, verblüfft hingegen mit immer irrer werdenden psychedelischen Improvisationen: zitternde, schnarrende, perlende Soli, in denen sich die Töne zu Clustern verdicken und wieder in Zither-ähnlich gehackte Läufe auseinandergezogen werden; in einem unaufhörlichen Wechsel zwischen ›rhythmischer‹ und ›melodischer‹ Qualität.

»Offene Saiten« verspricht der Titel, und die historischen Aufnahmen halten das Versprechen voll: Sie folgen keinem vorhersehbaren Muster, keiner nachvollziehbaren Progression von Tonarten und schon gar keiner Strophe-Refrain-Struktur – und scheinen doch alle von einer inneren Notwendigkeit getragen, von einer Dynamik der musikalischen Verdichtung und Variation. Die sonderbaren Bei- und Nebenschwingungen, die dieser Musik ihren besonderen Drone-Charakter verleihen (und die bei den Mittel- und Fernost-verliebten Folk- und Jazz-Virtuosen der Siebzigerjahre, von der Incredible String Band über Alice Coltrane bis zu John McLaughlin, wesentlich die Faszination für diese Art ethnologisch-originärer ›Psychedelia‹ auslösten), bleiben hier niemals Selbstzweck oder selbstreferentieller Klang, sondern dienen als eher geräuschliche Keime, aus denen im Verlauf der Stücke stets die schönsten Polyrhythmen und Polyphonien erblühen. Nie wird über festgelegten Schemata gedaddelt; immer geht es um die aus sich selbst schöpfende Entfaltung von Ideen und Klängen.

Das ist auch der gemeinsame Nenner der zehn zeitgenössischen Gitarrenvirtuosen, die im zweiten Teil der Sammlung zu hören sind: vom weitgereisten und traditionell Arabien-freundlichen Sun-City-Girls-Mitbegründer Sir Richard Bishop (dessen neue, soeben auf Drag City erschienene Solo-CD »The Freak of Araby« sich ebenfalls wieder der Musik des Mittleren Ostens widmet) bis zu Bruce Licher, dem Gitarristen der notorisch unterschätzten Achtziger-Ethno-Industrialband Savage Republic; vom prominenten New-Weird-America-Protagonisten Ben Chasny alias Six Organs of Admittance bis zu dem traditionsbewussten Fingerpicker Steffen Basho-Junghans. Sie alle bemühen sich um eine Spiegelung der historischen Aufnahmen in die Gegenwart: Manche orientieren sich dabei, wie Michael Flower mit seinem konvulsivisch zuckenden Sitar-Drone »Lake of the Fire«, eher an arabisierenden Sound-Oberflächen (wobei Flower durch die Zusammenarbeit mit dem sagenhaft virtuosen, sein Instrument gleichsam zum Singen und Sprechen bringenden Folk- und Free-Jazz-Schlagzeuger Chris Corsano die scheinbar in sich selbst schwingenden Soundflächen unentwegt aufraut und unterwühlt); andere, wie Bishop und Basho-Junghans, variieren und übersetzen die Spieltechniken von einst in die Gegenwart des Free Folk und kombinieren sie mit amerikanischem Fingerpicking. Nicht alles ist gelungen oder reicht an die patinierte Schönheit der arabischen Vorbilder heran. Doch die Inspiration, die Arbeit am historischen Material ist jedem der zeitgenössischen Musiker anzuhören: eine Aneignung der popmusikalischen Tradition, der nichts, aber auch gar nichts Retrohaftes anhaftet. »Open Strings« ist übrigens schon die vierte Kompilation, die das von Mark Ainley und Alan Scholefield betriebene Label Honest Jon's aus dem Hayes-Archiv der EMI zusammengestellt hat, einem riesigen Fundus aus frühen Weltmusik-Aufnahmen, der in dem Städtchen Hayes in der Grafschaft Middlesex lagert. Muss man erwähnen, dass sich die EMI selbst für die dort gelagerten Schätze schon lange nicht mehr interessiert? Seit das Label an die Finanzinvestoren von Terra Firma verkauft wurde, steht das Archiv sogar gänzlich zur Disposition – wer bloß noch nach zukünftigen Renditen strebt, kann sich kein Gedächtnis mehr leisten. *Text: Jens Balzer*

3

LADY SOVEREIGN

»Jigsaw«

(Midget Records / Import) bereits erschienen

Jetzt hat es Lady Sovereign also doch noch in die Gala geschafft. Die nach dem Ende der Vanity Fair wohl nicht nur wieder, sondern auf lange Zeit auch endgültige deutschsprachige Leitzeitschrift der Celebrity-Kultur meldete im April in dicken Lettern: »Lady Sovereign unter Druck zusammengebrochen«. Der Artikel bewies dann allerdings kein neues Popinteresse der Redaktion, sondern vielmehr, dass in der Klatschpresse verzweifelt nach einer neuen Amy Winehouse gesucht wird. Handelte die Story doch von den Tabletten, die Louise Harman eingeworfen haben soll, nachdem Jay-Z sie nach nur einem Album wieder rausschmiss aus der Plattenfirma Def Jam. Leider war es wohl tatsächlich so, dass Sovereigns Debütalbum »Public Warning« keines dieser Alpha-&-Omega-Produkte für das Traditionslabel des Hiphop wurde. Die Hits blieben aus, Stücke wie »Love Me or Hate Me«, mit denen Lady Sovereign die Subbässe des Grime auf US-amerikanische Verhältnisse übertragen wollte, zündeten in den Charts nicht.

Nun ist die 1985 geborene und in den sozialen Wohnungsbauten des Chalkhill Estate in London aufgewachsene MC abermals mit einer Übersetzungsleistung zurück: »Jigsaw« nämlich verbubble-

gummed den Hybriden aus US- und UK-Rap ganz offensichtlich mit dem Ziel, leicht zu verstehenden Pop herzustellen. Bedeutet: Der Bezugsrahmen Grime, der die 2007er-Produktion »Public Warning« noch erkennbar zusammengehalten hatte, ist nun komplett weggefallen. In Stücken wie »Let's Be Mates« oder »I Got You Dancing« wird in Soundästhetik und Beat-Programmierung zwar Grime noch behauptet, doch gelingt diese Mimikry lange nicht so hinreißend wie die reinen Popstücke auf »Jigsaw«. Den Ton bestimmen hier Tracks wie »So Human«, in dem auf einem 8bit-Keyboard ostentativ »Close to Me« von The Cure gespielt, ach im Grunde der ganze Song mal eben von der Sovereign mit großem Elan als Version gegeben wird wie ein Riddim im Dub. Ähnlich knallig geraten »Student Union« im slicken Dance-Groove, das Handychip-Gitarren in Violinengirlanden auflösende Titelstück oder »Pennies«, getragen von der »Tainted Love«-Melodienfolge. Am Ende preisen die neotribalistischen Matrizen des Percussion-Monsters »I Got the Goods« den Style einer Missy Elliott.

Von der cleveren Business-Frau kann sich Lady Sovereign noch in anderer Hinsicht etwas abschauen, hat sie doch im Zuge der »Jigsaw«-Veröffentlichung ihr eigenes Label Midget Records gegründet. »It feels amazing... No one can tell me off or make me do things because I'm the boss«, sagt Lady Sovereign auf ihrer MySpace-Seite über das neue Leben als eigene Chefin. Wo allerdings im englischsprachigen Ausland mit Geschäftsfrau Sovereign zumindest die EMI als Vertrieb zusammen arbeitet, muss man hierzulande das doch sehr schöne Album importieren. *Text: Christoph Braun*

PRINCE
»LotusFlow3er«, »MPLSound«

BRIA VALENTE
»Elixer«

(Download: www.lotusflow3r.com / CDs: www.target.com) bereits erschienen

Er kommt in Frieden, seine Botschaft heißt Liebe. Körperliche Liebe, um genau zu sein. Wie immer. Der neue Song »Wall of Berlin« hat auch nichts weiter zu bedeuten als »Everything's better when you come around / Take me down / Like the wall of Berlin«. Ist ja auch richtig, es ist Prince, und seine guten Ansichten kann man teilen. Für alle, die kraft eines Großonkels, eines Kofferradios oder einer Mittelstufenfete mit Sixties-Psychedelia, Glamrock, Punk, Disco, Powerpop und New Wave sozialisiert wurden (vereinfachte Darstellung), kann es sowieso nichts Schöneres für den Paartanz geben als seine LPs zwei bis vier, »Prince« (1979), »Dirty Mind« (1980) und »Controversy« (1981). Unfassbar, die treibenden kleinen Gitarren- und Keyboard-Hooks in »I Wanna Be Your Lover« oder »Uptown«! Auch die von Prince produzierte – und wie bei ihm bis dahin üblich im Alleingang eingespielte – LP der Lingerie-Girlgroup Vanity 6 (1982) bündelte alle oben genannten Einflüsse aufreizend und lustig, bevor mit seiner hochkarätigen Backing-Band The Revolution eine neue Ära begann.

Dreißig Jahre später kommt Prince jetzt zum wiederholten Male mit einer Dreier-CD heraus – bei einer davon als Mentor –, und die Angst vor zu wenig Pop und Disco und zu viel gediegenem Jazzrock ist groß. Jimi Hendrix meets Galliano? Bitte nicht. Das rocklastige Album »LotusFlow3r« bedient dennoch genau diese Idee. Die acht Tracks auf »MPLSound« hingegen blicken, siehe Titel, auf die ›gute alte‹ Minneapolis-Zeit zurück: Mehr Maschinen-Beats, mehr Funk, alte Weggefährten wie Sheila E. und The Time finden Erwähnung. Insgesamt ist alles nicht sehr catchy, mit uncoolen Preset-Sounds programmiert und mit viel Gitarrengegniedel garniert. Am besten funktionieren die beiden augenfällig hingerotzten Nummern: »The Morning After« von »LotusFlow3r« ist ein irgendwie verschenkter, weil dann doch unterproduzierter Zwei-Minuten-Poprock-Knaller. (Nur erhältlich auf der Download-Version übrigens; der im Internet zu bestellende Dreierpack enthält stattdessen eine zu vernachlässigende Coverversion des großen 1969er-Hits »Crimson & Clover« von Tommy James & The Shondells.) Das leicht hysterische »No More Candy 4 U« auf »MPLSound« könnte vor allem die Fraktion überzeugen, die 1984 »Let's Go Crazy« beim Wort nahm.

Zwei weitere Stücke fallen völlig aus dem Rahmen: Das Instrumental »77 Beverly Park« von CD Nr. 1 vermischt italienische und mexikanische Folklore und ist wohl als Reminiszenz an Prince' unter eben jener Nobeladresse zu findendes Studio in Los Angeles zu verstehen – es darf geschmunzelt und an Nino Rota gedacht werden. Der Urlaubsschlager »Everytime«, gesungen von Bria Valente, ist dann wirklich nur für Olivia-Newton-John-Fans interessant. Ansonsten erfüllt CD Nr. 3, Valentes leicht angejazzte, softe Mainstream-R&B-Platte namens »Elixer«, nicht ganz die Ansprüche ihres Komponisten und Produzenten: Man hätte lange genug auf eine neue Platte von Sade gewartet. Deswegen jetzt Bria. Prince legt ihr folgenden Vers auf den Notenständer: »Happy people in the disco light / Dancing sexy cause the music's right / Put your arm around me and hold me tight / There's no tomorrow, there's just 2nite". Spitzenidee an und für sich, macht doch Spaß! Wenn die Musik nur nicht so schwächeln würde. Schade eigentlich, »Musicology« war doch ein ganz guter Hit neulich. Und wer denkt sich denn bitte so ein Cover-Artwork aus? *Text: Matthias Strzoda*

MUSIK ZUR ZEIT

Klaus Theweleit

Ist Kulturtheoretiker und Fan des SC Freiburg

Fred Frith & John Zorn: »The Art of Memory II« *(Fred Records, 2008)*
Beide auf ›kleinen‹ selbstgebauten Instrumenten, auf Mundstücken, Entenpfeifen, neben Casio ›monophonic keybords‹ und Altsax. Es zwitschert, pfeift und prasselt, dass es eine Lust ist. Lebendiger kann man so was nicht spielen.

Art Ensemble of Chicago: »People in Sorrow« *(Nessa, 1969 / EMI, 2002)*
Ihre schönste Platte; 41 Minuten über zwei Plattenseiten, 1 Stück, 1969. Digitalisiert 2002. Versteckt auf der CD »Americans Swinging in Paris«: Stücke Nr. 7 und 8. Die musikalische Erschaffung der Dreieinheit der Kontinente Afrika, Europa, Amerika. Es raschelt im Schilf, und alle Glöckchen klingeln. Schöpfungsmusik.

Sun Ra: »Heliocentric Worlds Vol. 3 – The Lost Tapes« *(ESP-Disk, 2005)*
Beim Check im Laden unter SUN RA: »Heliocentric Worlds Vol. 3«. »The Heliocentric Worlds of Sun Ra, Vol. 1« und »..., Vol. 2« (1965) sind die ersten (hier) berühmt gewordenen Platten des Sun Ra Arkestra. Leroi Jones (damals noch nicht: Amiri Baraka) hat über sie geschrieben. »Die Bundeslade« des Big Band Free Jazz: viel gestrichener Bass, Sun Ras Piano euro-amerikanisch, Cecil-Taylor-like. Die Bläser afro-amerikanisch, der Schrei als genuiner Ausdruck (tierkehlenhafter) Saxofone, das Outfit der Band: intergalactic. We are from outer space, PLANET SATURN. Und nun: »Vol. 3« im Jahr 2005 – ein Verkaufstrick? Nein. Das Aufnahmedatum passt, die Stücke auch. Sie lassen sich hören als Fortsetzung. Ein echter Fund in den Archiven. Wunderbar.

Miles Davis: »The Complete Jack Johnson Sessions« *(Columbia / Legacy, 2003)*
Alexander Losse, Stroemfeld-Verlag, schickt zum Geburtstag Miles Davis: »The Complete Jack Johnson Sessions«, 5 CDs. 1970 gab es davon nur eine LP. Diese Musik ist umwerfend gut, gleich nach den besten Stücken von »Bitches Brew«. Diese Columbia-Feiglinge! Was Davis, die Saxofonisten Steve Grossman und Wayne Shorter, die Gitarristen John McLaughlin oder Sonny Sharrock, Chick Corea, Dave Holland u. v. a. mehr hier liefern, ist improvisierter Jazzrock, wie man ihn nirgends besser zu hören bekam. (Bewährt beim täglichen Hanteltraining – gegen Computerarm! Man wippt).

Diana Krall: »Girl in the Other Room« *(Verve, 2004)*
Wenn ich Ruhigeres möchte – letzte Überarbeitung fast fertiger Texte: Jazzsängerinnen. Im Moment gern Diana Krall, sie ist auch eine tolle Pianistin. My favorite: »Girl in the Other Room«. Diese weiße Amerikanerin macht sich die Mühe, in den Ring zu steigen mit den großen alten Jazz-Ladies, mit respektablem Erfolg. Am Piano eher besser als Nina Simone (singt alles, lebt mit Elvis Costello, seltenes Paar).

AB 25. JUNI IM HANDEL

www.groove.de

SEMI

PIONIERGEIST, SPÄTER

Kraftwerk, Autostadt, 26. April, Wolfsburg

TEXT: WIBKE WETZKER **FOTOS:** ROLAND OWSNITZKI

Wanderer, kommst du zum ersten Mal nach Wolfsburg, immer am Mittellandkanal entlang, dann heftet sich dein Blick nicht ohne Faszination an das, was der Autobauer VW die ›Autostadt‹ nennt: einen Theme Park, eine Stadt in der Stadt, hochgezogen anlässlich der Expo 2000. Die Autostadt will als Touristenattraktion deutsche Industriegeschichte repräsentieren, als Freizeitpark männliche Autovernarrtheit ansprechen und als Symbol den regionaldespotischen Anspruch des Volkswagen-Konzerns unterstreichen. In einem wilden Potpourri von Pavillons tobt sich futuristische Architektur aus, und im Zentrum thront mit seinen vier mächtigen Schloten das alte Heizkraftwerk der Volkswagen-Werke – gebaut von Hitler als »größte Automobilfabrik Europas«, als Produktionsanlage des ›KdF-Wagens‹, dem ›Käfer‹.

»Insbesondere in Krisenzeiten muss man gerade als großes Unternehmen seiner gesellschaftlichen Verantwortung nachkommen und ein Zeichen der Orientierung und Kontinuität setzen – auch in der Kulturwelt, damit die Sorge der Menschen nicht überhandnimmt«, so steht es im Programm der diesjährigen ›Autostadt-Festwochen‹. Beherzte Worte in zynischen Zeiten, die vergessen machen wollen, dass die Gesellschaft derzeit sehr viel Verantwortung für die Autoindustrie übernimmt. Als Zeichen des Verantwortungsbewusstseins also hat VW die »Erfinder und Wegbereiter von Elektropop, Industrial Pop, Synthipop, Minimal, Techno und moderner Dancemusic«, die »Pioniere elektronischer Musik« (alle Zitate aus dem Programm) nach Wolfsburg geholt: Kraftwerk spielen im Kraftwerk.

Was sich wie kaltes Kalkül von Marketing-Strategen anhört, verfehlte seine Sogkraft nicht: Nach anderthalb Tagen waren alle drei Konzerte ausverkauft, die streng personalisierten, nur über die Kraftwerk-Homepage erhältlichen Tickets gingen an Fans aus zehn Nationen und 308 deutschen Städten, 95 Personen reisten in die niedersächsische Provinz, um sich alle drei Auftritte in Folge anzusehen. Dies alles wusste die Presseabteilung der Autostadt dank präziser Käuferdatenauswertung zu berichten. Die Stimmung in der Eingangshalle war am 26. April dennoch beschaulich: Vogelzwitschern vom Band ging auf dem Weg Richtung Kraftwerk nahtlos in ›echten‹ Vogelgesang über. Irrealität spannte sich über ein mit Zierbeeten in Verkehrschilderform dekoriertes Terrain. Grüppchen jenseits der vierzig machten Erinnerungsfotos, die Finger zum Peace-Zeichen geformt.

Ein Vater erklärte seinem Sohn im Grundschulalter, wer Kraftwerk eigentlich sind, dass sie seit ihrer Gründung im Jahre 1970 Musikgeschichte geschrieben hätten, dass die Gründungsmitglieder Florian Schneider und Ralf Hütter im sonst regen Besetzungswechsel den Kern von Kraftwerk ausmachten und Schneider im vergangenen Jahr aber seinen Hut genommen habe. Was der Papa nicht erzählte: Schneiders Ausscheiden bot vielen Fans Grund zur Panik. Jedes Kraftwerk-Konzert wurde seitdem als das womöglich letzte gehandelt. Eine eher unbegründete Sorge, bedenkt man, dass die Düsseldorfer Formation nicht zuletzt mit ihren Puppenstellvertretern immer die Austauschbarkeit der Mitglieder betont hatte. In Wolfsburg wurde Ralf Hütter in Begleitung von Fritz Hilpert (der seit 1990 Wolfgang Flür live ersetzt), Henning Schmitz (ehemaliger Kraftwerk-Tontechniker, der seit 1991 im Line-up ist) und dem Video-Operator Stefan Pfaffe angekündigt.

Mit neuen Stücken war nicht zu rechnen. Doch auch so füllte sich die Turbinenhalle des alten VW-Werkes nicht nur mit knapp 1.200 Menschen, sondern auch mit ehrfürchtiger Erwartung. Punkt acht Uhr begrüßte eine Roboterstimme das Publikum. Vier überlebensgroße Schattenrisse erschienen auf der Leinwand im Multiplex-Format, welche die Bühne abschirmte: Kraftwerk, gekleidet in schwarze Polyester-Overalls, aufgereiht an vier Pulten, jeder einen Laptop vor sich (Software ersetzt inzwischen das Kling-Klang-Studio, die Schaltzentrale, wie sie in den Achtzigern noch das Bühnenbild bei Kraftwerk prägte). Der Blick des Zuschauers wurde vom ersten Ton an weg von den statischen Gestalten hin zur Leinwand gelenkt, auf der Quader in Schwarz, Weiß und Rot wie ein animiertes Malewitsch-Gemälde vibrierten – der Farbcode gehörte natürlich zu »Mensch-maschine«, an diesem Abend in seiner englischen Fassung als »Man Machine« aufgeführt. Gar nicht abstrakt, sondern ungemein klar strahlte der Sound von monströsen Lautsprechern in den Raum. Der Leitgedanke war

gesetzt: Mensch und Maschine – an diesem Spannungsfeld, in welchem sich Kraftwerk seit der zweiten Hälfte der siebziger Jahre konzeptionell bewegen, richtete sich auch die Dramaturgie der Show aus.

Während der ersten knappen Stunde sorgten Stücke aus den »Tour de France Soundtracks« neben »Heimcomputer«, »Neonlicht« und »Trans-Europa-Express« für ein zurückgelehntes Klangerlebnis in Planetariums-Atmosphäre. Die reduzierte Dynamik in der Körpersprache Kraftwerks und die emotionslosen Minen sind nicht nur Konzept, sie versetzten auch das Publikum vor der Bühne in abwartende Regungslosigkeit. Die wechselnden Videoanimationen waren assoziativ gewählt und meist vertraut: »Autobahn« wurde von einer Collage aus naiver Überlandstraßen-Malerei, Filmschnipseln und historischer Reklame begleitet (ein VW Käfer durfte nicht fehlen), »Das Model« wurde mit dem Musikvideo von 1980 untermalt. So weit, so wenig überraschend. Nach einer Unterbrechung erschienen dann erneut, als hätte man die Wiederholtaste gedrückt, vier Schattenrisse auf der Leinwand – diesmal vier Androiden! Sie führten schützend ihre Handprothesen vor die faltenlosen Wachsgesichter, als sich die Scheinwerfer auf die Bühne richteten. Lauter Jubel zu »Die Roboter«, gespielt von den legendären Kraftwerk-Dummies. Zur zweiten Hälfte des Konzertes erschienen Kraftwerk nicht mehr in den Outfits der Programmierer, sondern in Anzügen mit fluoreszierendem Scan-Raster, was an die humanoiden Computerprogramme aus dem Kultfilm »Tron« (1982) erinnerte. 3-D-Brillen, die von zuvorkommenden VW-Hostessen verteilt worden waren, ermöglichten es, zu »Numbers« in einen Fluss aus binären Codes und Zahlen einzutauchen, der sich wie die »Matrix« über die Videoleinwand ergoss. Die Distanz zwischen Kraftwerk und Publikum schmolz mit dem Eintritt in die künstliche Dreidimensionalität der »Computerwelt«, das Set bewegte sich weiter in Richtung Technopop, die Bewegung nahm im Besuchergraben deutlich zu. In Erinnerung des 23. Jahrestags der Katastrophe von Tschernobyl wurde in »Radioaktivität« noch ein politisches Statement gesetzt (neben einem technischen Ausfall am Vortag die einzige Variante in den drei Shows), bevor dann »Boing Boom Tschak« das Finale mit »Music Non Stop« einleitete. Mit ihrem Abgang lösten Kraftwerk schließlich noch eine der wenigen Fragen, die im Raum standen, erlebnispädagogisch wertvoll auf: Einer nach dem anderen verließen sie die Bühne und machten im Schrumpfen des Tonspurengemenges ihre Funktion qua Auslassung transparent.

In seinem Bericht vom Kraftwerk-Konzert 1981 im Berliner Metropol bemerkte Joachim Ody einst den Mangel an musikalischen Überraschungen, ohne ihn zu bemängeln (siehe »Vor 28 Jahren«, S. 162). Bis heute sind Kraftwerk quasi entschuldigt von der Kritik eines abgespulten Programms: Standard ist ein Begriff, der in der Maschinenwelt keinen Mangel darstellt. Mit ihren Auftritten im Kraftwerk Wolfsburg eröffneten Kraftwerk einen Blick darauf, wie sehr sie auch begrifflich ihrer Zeit voraus waren, wie stark sie die Popkultur geprägt haben und, um von der Vergangenheitsform abzulassen, wie unantastbar ihr Status als Konzept ist.

SCHICHTEN, TÜRMEN, RATTERN UND KREISCHEN

Health in der Berghain Kantine, 3. Mai, Berlin

TEXT: MARKUS SCHNEIDER **FOTO:** ROLAND OWSNITZKI

Im Livegeschäft sind Health zu Hause, lange Zeit diente der Band aus L.A. der berüchtigteste Rockladen der Stadt als Basis und Tonstudio: »The Smell« – eine Mischung aus Jugendclub, Bar für Veganer und Galerie, zugleich Revier der Prog-Noise-Szene rund um Leute wie Carla Bozulich oder die Ancestors. Zu Besuch in Berlin ist Anfang Mai die Berghain Kantine der Ort, an dem Health sich austoben: Der Druck aus den Verstärkern und den Körpern der Bandmitglieder entlädt sich gleichzeitig, Health spielen den lautesten, klirrendsten und pelzigsten Brutzelrock seit Erfindung von Psychedelia und bestätigen so ihren Status als enorme Live-Band.

Allein die Energie des Bassisten John Famiglietti, der vom ersten Song an in breitbrüstiger Körpersprache zu explodieren droht, reicht aus, um das Publikum aus seiner entkräfteten Post-Erster-Mai-Sonntagsstimmung zu reißen. Healths aus Feedback und anderen überdimensionalen Dynamiken erwachsender Klang, latent geerdet im Klagegesang von Jacob Duzsik, offenbart sich im glückhaften Rockmoment als Erfahrung von Krach an der Schmerzgrenze – darin folgen Health der Tradition großer Feedback-Emanzipatoren von Hendrix bis Sunn O))). Dennoch unterscheidet sich die Band von anderen Noise-Konzepten.

Health scheint mehr anzutreiben als nur die Lust, Musik möglichst effektvoll im Geräusch aufzulösen. Live betonen sie brachiale Rhythmen und lassen aus dem Getöse ozeanische Flächen erwachsen. Dieses Prinzip der melodischen wie metrischen Akzentuierung von Noise haben sie bereits mit den Remix-Versionen ihres bisher einzigen Albums »Health« unterstrichen, die unter dem Titel »Disco« veröffentlicht wurden. In Kooperation mit den gleichgesinnten Crystal Castles entstand 2007 der Song »Crime Wave«, ein Game-Konsolen-Ohrwurm, der die Namen beider Bands im Huckepackprinzip bekannt machte, aber doch nur Crystal Castles den Durchbruch brachte: Health blieben der Geheimtipp, der sie waren, sind aber immerhin noch im Spiel.

In der Kantine untermauerten Health, dass sie ihre Songs live ständig aktualisieren – ein Work in Progress wurde sichtbar, der das Konzept ›Album‹ als Skizzenbuch infrage stellte. Health geht es dabei weniger um expressive Befreiung, wie etwa im Free Jazz, sondern um tribalistische Energie. Mit ihr schichtet, türmt und bündelt die Band ihr musikalisches Material. Ratternde und kreischende Instrumente, Vokal-Salven und das Lieblingseffektgerät »Zoothron« ergänzen auch perkussiv die kolossale Arbeit des Drummers BJ Miller. So spielen sich Health in eine personelle Unschärfe, die man auch von progressiven Folkern wie Animal Collective kennt. Die innere Dynamik von Techno und House wird aufgenommen und die verschwommenen Autorenpositionen des Postrock zur kollektiven Subjektivität umgewandelt.

BLITZLICHTGEWITTER, KUNSTNEBELSCHWADEN UND EIN TOTALAUSFALL

Electronic Beats Festival, E-Werk, 23. Mai 2009, Köln

TEXT: WALTER W. WACHT **FOTO:** TOBIAS KREUSLER

Das E-Werk in Köln, ein denkmalgeschützter Industriebau aus der Gründerzeit, ächzte unter dem Bass der Welt. Brechend voll war es und entsprechend schneidend war die Luft, was dazu führte, dass sich die Besuchermassen zwischen Biergarten und Konzertbühne hin und her verschoben, immer auf der Suche nach Kühlung und Kreislaufkicks.

Dass das alte Umspannwerk an die Grenzen seiner Auslastbarkeit geraten würde, hatte man ahnen können. Das von der deutschen Telekom finanzierte Electronic Beats Festival, angetrieben vom kuratorischen Ehrgeiz der Organisatoren und so etwas wie ein Alphatier-Festival für Köln, schöpfte beim Line-up aus den Vollen: Fever Ray war gekommen, ebenso Gossip, die gerade ein neues Album veröffentlichen, und Simian Mobile Disco, die aus der englischen Band Simian hervorgegangenen Elektro-Hooligans. Angeführt wurde das Billing von Phoenix, die drei Tage zuvor bereits im Rahmen von »Spex Live« im Berliner Berghain für Aufsehen gesorgt hatten.

Vor allem Letztere schienen sich zur Prime Time und einem entsprechend hochgeschaukelten Publikum ihrer Situation, nämlich, dass sie die Popband der Stunde sind, völlig bewusst. Wie eine perfekt aufeinander eingespielte Style-Maschine – immer die Waage haltend zwischen Verausgabung und cooler Pose –, verfügen Phoenix mit Thomas Mars über einen Sänger, der im Zentrum des Sturms völlig in sich versunken, das Mikro fest in der Hand, durch das bühneneigene Blitzlichtgewitter schlenderte und die Nähe zum Publikum suchte. Ihre Setlist bestand aus Hits wie »Run, Run, Run« und Songs vom neuen Album, die, das merkte man an den überschwänglichen Reaktionen der Besucher auf »Lisztomania« und »1901«, wie Hits dargeboten wurden – umso schöner war, dass Phoenix sich auch in Köln nicht die Brechung versagten, ein sperrig-mitreißendes Instrumental wie das knapp achtminütige »Love Like a Sunset« als beseelten Jam in immer schwindelerregendere Höhen zu schrauben. Dass Mars' englische Texte nicht verständlich sind und es auch nicht sein sollen, ist einer dieser Kunstgriffe von Phoenix, ein spezieller französischer Humor.

Vorangegangen war dem Auftritt von Phoenix eine furiose Darbietung von Fever Ray, dem Nebenprojekt Karin Dreijer-Andersons (The Knife). War die Band aus Versailles ein Lehrstück in kontrollierter Ekstase, war bei Fever Ray von Euphorie herzlich wenig zu spüren – sei es auf oder vor der Bühne: Das Gefühl von Distanz und Kälte, wie es auch den Gesamtsound ihres kürzlich erschienenen selbstbetitelten Debütalbums prägt, durchzog auch die Kölner Live-Performance. Gehüllt in einen schweren, tribalistisch mit Fellapplikationen versehenen Mantel über einer wallenden Schamaninnen-Kutte, und unter einem mit Knochen verzierten Helm verborgen, stand Dreijer-Andersson statisch auf der Bühne, wie eine dunkle, schwedische Tanne. Jedenfalls konnte man sie auf dieser gelegentlich durch dichte Kunstnebelschwaden hindurch als anwesend erahnen.

Dennoch zog die reduzierte Show in den Bann: Aus der düsteren Dunstsuppe zeichneten sich die matt-blinkenden Lichter zahlreicher ausrangierter Lampenschirme sowie hypermoderne neonfarbene Laserprojektionen ab, die über dem Publikum ein stehendes Gewässer visuell inszenierten, als wollte Dreijer-Andersson sagen: Die Welt ist da oben, wir armen Seelen hingegen verharren auf dem Grund des Sees. Dazu pumpten Fever Ray satte Basswellen in den Raum, auf deren Bett der kühle, kategorisch verzerrte Gesang Dreijer-Anderssons den Nebel und die Magengrube durchschlug. Das atmosphärisch äußerst dichte und spannungsreiche Set gab allerdings auch die Unzulänglichkeit der Konzerthalle preis: Die Verstärkertürme schienen von den tiefen, elektronischen Bässen überfordert. Im weiteren Verlauf des Abends sollte sich diese Grenze der Belastbarkeit bei Gossip gar in Form eines zeitweisen Ausfalls der PA rächen. Das forderte nach einer mehr als souveränen Reaktion der Band – Beth Ditto stimmte zunächst ein Acapella-Cover von Tina Turners »Private Dancer« an, die Band drehte ihre Monitorboxen dann Richtung Publikum. Das Sounddilemma setzte sich später im viel zu lauten, dennoch spaßig-funktionalen Abfahrts-Rave von Simian Mobile Disco fort.

So stellt sich die Frage, ob das E-Werk für ein derart auch quantitativ ambitioniertes Mischprogramm aus Konzert und DJ-Line-up der geeignete Raum in Köln ist – einer Stadt, der es traditionell an großen Clubs fehlt. Vor allem an solchen, die mit ausreichend guten Sound-Anlagen ausgestattet sind, um vor ausverkauftem Haus zu bestehen.

SPEX PRÄSENTIERT

SPEX & LEVI'S PRÄSENTIEREN:

Levi's Berlin Unbuttoned –
501 Minutes of progressive music & style
02.07. Berlin – Astra Kulturhaus

Erst im Mai zog die »Levi's Unbuttoned Tour« mit der jungen französischen Elektro-Avantgarde durch ausgewählte Clubs. Auch im Juli kann sich das Line-up wieder sehen lassen: Die beiden italienischen Produzenten Andrea Fratangelo und Francesco Barbaglia stellen ihr neues Hiphop-Dance-Mash-Up-Projekt Crookers vor, und Alexander Ridha alias Boys Noize legt als DJ auf. Außerdem wird der erst 23 Jahre junge Ben Esser aus Essex – derzeit einer der vielversprechendsten Beatbastler Englands – seine musikalische Sozialisation an den Plattenspielern mit UK Garage, House und exzentrischem Pop nachzeichnen, bevor die Headliner des Abends, The Subways aus Hertfordshire, ihren avancierten Autodidakten-Indie vorführen. Die Tickets sind nicht im freien Verkauf erhältlich. Eintrittskarten für »Levi's Berlin Unbuttoned« kann man über verschiedene Contests ergattern, die alle auf der Webseite *www.red-tab.com* abrufbar sind und für die man etwas Kreativität einsetzen muss. Da gibt es zum Beispiel einen Design-Contest, bei dem der fantasievolle Feinmotoriker Jeansknöpfe und anderes Nützliches entwerfen kann. Oder man bewirbt sich auf einen der »Unbuttoned Event-Jobs« – vom Hobby-Fotografen bis zum Behind-the-Scenes-Berichterstatter wird nämlich alles gebraucht. Die genauen Informationen, wie man an die Tickets kommt, die genauen Job Descriptions sowie alles weitere zu dem Event findet man auf *www.red-tab.com*.

KLANGBAD FESTIVAL 2009

07.08. - 09.08. Scheer – Festivalgelände

Festivals ohne fette Sponsoring-Budgets und Markenpräsenz – wo gibt es das heute überhaupt noch? In Scheer, der Heimat des Klangbad-Labels! Und es hat sich trotzdem, nein, wahrscheinlich gerade auch deswegen etabliert. In musikalischer Hinsicht kuratieren Cornelia Paul und Hans Joachim Irmler von Jahr zu Jahr mit immer sichererer Hand. Irmler ist Gründer der Krautrock-Institution Faust, das Klangbad-Festival immer noch dem eigenen hervorragenden Geschmack verpflichtet. 2009 übrigens schon im sechsten Jahr. Das Line-up ist erlesen: Pram, Dieter Moebius, Dälek, To Rococo Rot, Burnt Friedman & Jaki Liebezeit, The Nightingales u.v.a.m. *www.klangbadfestival-scheer.de*

PANEL: WHAT MAKES MUSIC LAUGH?

25.06. - 28.06. Berlin – Babylon Mitte

Musik oder Witz? Dieser Frage geht das Festival »What Makes Music Laugh?« mit heiligem Ernst nach und präsentiert an vier Tagen eine exquisite Auswahl von internationalen Musikern und Filmschaffenden, unter ihnen Carl-Ludwig Reichert, Wolfgang Seidel, Mary Oliver, Marilyn Mazur, Christian Braad Thomsen und Harold Rubin, die das Thema interdisziplinär beleuchten werden. Neben Aufführungen von klassischer und improvisierter Musik, Gesprächsrunden und Filmen (darunter die deutsche Erstaufführung von »The Spike Jones Story« von Don McGlynn) finden Performances, Panels und ein Jodel-Workshop statt. *www.babylonberlin.de*

BLACK LIPS

01.06. Essen – Pfingstfestival . 02.06. Bremen – Tower
14.08. München – 59:1 . 15.08. Köln – Offenbachplatz (c/o pop)
16.08. Hamburg – Dockville Festival
17.08. Berlin – Festsaal Kreuzberg (mit Deerhunter)

Black Lips sind schon seit einer Ewigkeit auf Tour. Rastlos ziehen sie durch die Kontinente und bespielen auch noch die verpilztesten Rockschuppen mit ihrem wahnwitzigen Garagenrock. Ihr aktuelles Album »200 Million Thousands« schrieben sie quasi nebenbei im Tourvan. Das Beste aber: »Fans der Band aus Atlanta in Georgia schwärmen schon lange davon, dass es auf deren Konzerten fast so wild zugeht wie einst in Johnny Knoxvilles MTV-Serie ›Jackass‹: Kotzen, Pissen, Küssen, Ausziehen, Feuerwerk, lebende Hühner und brennende Gitarren – alles dabei, was seit The Who oder spätestens den God Bullies zum klassischen Irrsin des Rock'n'Roll zählt.« *(Spex #320)*

THE STAG-O-LEE SHAKEDOWN!

14.08 - 15.08. Beverungen –
Eisbahn Beverungen (GH & Stag-HQ)

Auch wenn die Kategorie ›independent‹ heute für Musik und Labels nur noch wenig Aussagekraft besitzt: Es ist immer noch die Institution Glitterhouse Records, die dafür als der deutsche Prototyp steht. Seit über 25 Jahren organisieren die Labelmacher aus dem nordrhein-westfälischen Beverungen eine so unter- wie tiefgründige Musikliebhaberei, bei der es ausschließlich um die Qualität der Sache geht. Der erste Geburtstag ihres Sublabels Stag-O-Lee, das für Garagenrock, Soul und Rocksteady steht, wird nun mit dem Festival »The Stag-O-Lee Shakedown« gefeiert. Unter den Gratulanten neben vielen anderen: Kitty, Daisy & Lewis, The Sweet Vandals, The Fuzztones, The Dynamics, Tav Falco.

MUDHONEY

15.10. Berlin – Festsaal Kreuzberg

Der Aufstieg des Labels Sub Pop begann mit der Ausrufung von Grunge, der letzten Revolution der Rockgeschichte. Mudhoney zählten Mitte der Achtziger neben Bands wie Nirvana, Pearl Jam und TAD zu den Anführern der Bewegung. Bei Sub Pop sind Mudhoney noch heute eines der besten Pferde im Stall, und zwar weil ihr harter, kräftezehrender Gitarrensound, den sie schon mit ihren frühen Songs – und vor allem auf der legendären EP »Superfuzz Bigmuff« – definierten, auch auf ihrem aktuellen, minimalistischen Werk »The Lucky Ones« seinen Charakter nicht verloren hat. Außerdem bekommt ihn einfach niemand ähnlich schmutzig hin – wenngleich es viele bis heute versuchen. Wie zeitlos das klingt, kann man beim einzigen Deutschland-Konzert in Berlin erleben.

BEING BOILED #3 GETEERT UND GEFEDERT

10.07. - Restaurant Themroc /
Situationist International, ab 20:00 Uhr

Zum dritten Mal veranstaltet Spex im Restaurant Themroc ein Dinner für Freunde der situationistischen Küche. Die Kochreihe »Being Boiled« ist nichts anderes als die in den öffentlichen Raum getragene Ausweitung eines von Spex unternommenen Experiments: Welche Aspekte unseres Lebens lassen sich, digitale Evolution hin oder her, nicht digitalisieren? Das Abendessen und die Flasche Wein gehören mit Sicherheit dazu. Auch Martin Hossbach an den Plattenspielern ließ sich noch nie digitalisieren. Seine ätherische Musikauswahl adelte bereits den ersten Abend im Januar. An den Herdplatten: Max Dax und Christian Borngräber. Da wieder mit großem Andrang zu rechnen ist, empfiehlt sich eine frühzeitige Tischreservierung. *Restaurant Themroc, Torstraße 183, 10115 Berlin, Tel.: +49 162 4251121*

C/O POP

12.08. - 16.08. Köln – Diverse Orte

Die »c/o pop« ist in ihrem sechsten Jahr zu einem der wichtigsten internationalen Branchentreffen der Musik- und Entertainmentindustrie geworden – weshalb in Köln keine Sau mehr der alten Popkomm nachheult. Auch die sinnvolle Aufteilung in Convention und Festival überzeugt nach wie vor, denn obschon bei der Tagung, dem ›ernsten‹ Teil der Veranstaltung, wieder die übermächtigen Probleme im Vordergrund stehen werden, so hat man doch an jedem Messetag auch die Möglichkeit, bei den vielen Konzerten und DJ-Sets gehörig freizudrehen. Das ehemals ausschließlich auf elektronische Musik ausgerichtete Festival ist in diesem Jahr noch vielfältiger geworden und man muss es den Kuratoren zugute halten, dass inzwischen selbst Lo-Fi-Folker wie der Smog-Sänger Bill Callahan dabei sind. Neben ihm darf man sich auf Künstler wie Beirut, The Whitest Boy Alive, Kreidler, Bonaparte und The Notwist freuen. Desweiteren gibt sich wie stets die internationale DJ-Elite die Klinke in die Hand: Ellen Allien, Moderat, Trentemøller und Ricardo Villalobos werden neben vielen anderen zu sehen sein. *www.c-o-pop.de*

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:

A.P.C. www.apc.fr . ATELIER11 www.atelierelf.com . ATMOSPHERE www.atmosphere-clothing.com . BENCH www.bench.co.uk . BUTTERFLYSOULFIRE www.btfsf.com . BY MALENE BIRGER www.bymalenebirger.com . CAFÉ COSTUME www.cafecostume.com . CARHARTT www.carhartt.com . CARPE DIEM www.carpediem-schuhe.de . CARIN WESTER www.carinwester.com . FPPO www.forpeacefulpeopleonly.com . FRED PERRY www.fredperry.com . FREUDENHAUS www.freudenhaus.com . GIRLS FROM OMSK www.girlsfromomsk.be . HENRIK VIBSKOV www.henrikvibskov.com H&M www.hm.com . HOLLAND ESQUIRE www.hollandesquire.com . K-SWISS www.k-swiss.com . LACOSTE www.lacoste.com . LEVI'S www.levistrauss.com . MARKUS LUPFER www.markuslupfer.com NEW ERA www.neweracap.com . NIKE www.nike.com . RAF BY RAF SIMONS www.rafbyrafsimons.com . SAND www.sand.dk . SIGI www.sigifashion.com . STONE ISLAND www.stoneisland.co.uk TIGER OF SWEDEN www.tigerofsweden.com . WE ARE REPLAY wearereplay.com . Y3 www.adidas.com . ZARA www.zara.com

www.ticketonline.com

SPEX und Ticket Online empfehlen

Laurie Anderson And Lou Reed

02.09.2009
Frankfurt

Pet Shop Boys

26.6.2009
Leipzig

Jan Delay & Disko No. 1

22.08.2009 bis 01.11.2009
in mehreren Städten

Taubertal Festival 2009

Die Toten Hosen, Clueso, u.a.
07.08.2009 bis 09.08.2009
Rothenburg

Fest van Cleef

Element of Crime, Why?, Muff Potter, u.a.
10.07.2009 bis 12.07.2009
in mehreren Städten

25. Open Flair Festival

Maximo Park, Silbermond, In Extremo, u.a.
07.08.2009 bis 09.08.2009
Eschwege

Die Events des Monats: In jeder SPEX für Dich ausgewählt und 24 Stunden täglich bei Ticket Online zu haben.
Jetzt Karten sichern unter **www.ticketonline.com** oder **01805 – 44 70**.

(0,14€ pro Minute aus dem deutschen Festnetz, abweichende Tarife aus den Mobilfunknetzen sind möglich)

ticket online

VOR 28 JAHREN

Joachim Ody berichtet vom Kraftwerk-Konzert im Berliner Metropol

It's more fun to compute!

MENSCHEN UND MASCHINEN IM

Kraftwerkkonzert

und Interview im Berliner "Metropol"

immer systematisch den Werdegang der Gruppe mitverfolgt haben, also mit ihrer Technik, ihrem Kompositionsstil, ihren Aussagen und Zielsetzungen innerhalb ihrer Funktion als Hörer recht vertraut und im großen und ganzen auch einverstanden sind. Auch ich müßte mich eigentlich dazuzählen, obwohl für mich in keinster Weise absoluter Gehorsam in Frage kommt - es muß doch an der richtigen Stelle so etwas wie kritische Distanz gewährleistet sein. Das bedeutet allerdings nicht, daß ich mich notgezwungenermaßen in die immer größer werdende Schar von denen einreihe, die es sich offensichtlich zum Ziel gesetzt haben, Kraftwerk mit allen Mitteln

ihrer jüngsten LP (s. SPEX 5/81) und ihrer neukonzipierten Live-Show, welche Kraftwerk in einer umfassenden fast schon gigantomanisch anmutenden Welttournee vorstellen wollen. Zu diesem Zweck gaben sie im Juni auch drei Konzerte bei uns, die ersten seit nunmehr fünf Jahren, der letzte mir bekannte bundesrepublikanische Auftritt war meines Erachtens 1976 im Kölner WDR-Sendesaal innerhalb der Nachtmusik-Reihe, wo ich leider nicht zugegen sein konnte. Da einem SPEX-Mitarbeiter von der Plattenfirma die Möglichkeit gegeben wurde, ein Interview mit Kraftwerk durchzuführen, nahm ich die Gelegenheit nur allzu gerne wahr, Dinge

deutung ihrer Arbeit und ihrer Musik, welches sich in einem Gespräch zwischen Ralf Hütter und mir ansatzweise herausstellte, eingermaßen getreu und vollständig frisch aus der Erinnerung heraus wiedergehen zu können, obwohl natürlich das eine oder andere zwangsläufig unter den Tisch fallen muß.

In Berlin traten Kraftwerk im berühmten "Metropol" auf, eine wie mir sofort auffiel, nicht gerade passende Umgebung für ihre zu erwartende Bühnenshow. Irgendein audiovisuelles Zentrum wäre mit Sicherheit geeigneter gewesen oder zumindest hätte man die vorteilhaftere Akademie der Künste oder eine ähnliche architektonisch modernere Konzerthalle berücksichtigen sol-

Punks?) fast überfüllt. Die Stimmung, nicht zuletzt durch die Raum herrschende Schwüle war kurz vor Beginn des Auftritts bereits mächtig angespannt. Was würde alles geschehen? Die Nerven zum Zerbersten angespannt. Dann plötzlich, noch im undurchdringlichen Dunkel des Saals ein ohrenbetäubendes, lautstarkes Knistern, Knattern, Fiepen, Fauchen, Zirpen - der kundige Hörer konstatiert: "Nummern" von der Computerwelt-LP, der Vorhang geht auf, die Neonbeleuchtung erstrahlt, die Schleusen zum "Kraftwerk" sind eröffnet. Es kann einem in der Tat zuerst einmal den Atem verschlagen, wenn man die Bühnenaufbauten sieht. Die Rekonstruktion einer Computer-Schaltzentrale mitsamt ihrer ineinandermontierten technischen Apparaturen scheint auf den ersten Blick wirklich verblüffend originalgetreu wiedergegeben zu sein. Bei näherem Hinsehen aber erweisen sich die Apparaturen zum Teil als ein wesentlicher Bestandteil ihres musikalischen Equipments - nämlich als Mischpulte, als Tonträger mit gespeicherten Klängen und programmierten Abläufen, als ihr Tonstudio. Vor dieser imposanten Kulisse agieren die Kraftwerk-Musiker...

NEONLIC

werk-Musiker, im Vordergrund links Ralf Hütter, rechts Florian Schneider-Esleben an diversen Synthesizern, dazwischen in der Mitte Karl Bartos und Wolfgang Flür am elektronischen Schlagzeug. Sie alle stehen direkt hinter sich nebeneinander aufgestellten original konstruierten farbigen Neonröhren, welche die Schriftzüge ihrer jeweiligen Vornamen tragen. Überhaupt Neonlicht. Am unteren Ende der "Schaltzentrale" ebenfalls angebrachte mehrere Neonröhren lassen die Bühne während des Konzerts durch geschickte Manipulation in immer wechselndes verschiedenfarbiges Licht eintauchen. Schließlich sind noch, etwa zwei bis drei meter oberhalb des Bodens drei relativ große Video-Bildschirme befestigt,

»Dann plötzlich, noch im undurchdringlichen Dunkel des Saals ein ohrenbetäubendes, lautstarkes Knistern, Knattern, Fiepen, Fauchen, Zirpen – der kundige Hörer konstatiert: ›Nummern‹ von der ›Computerwelt‹-LP, der Vorhang geht auf, die Neonbeleuchtung erstrahlt, die Schleusen zum ›Kraftwerk‹ sind eröffnet. Es kann einem in der Tat zuerst einmal den Atem verschlagen, wenn man die Bühnenaufbauten sieht. Die Rekonstruktion einer Computer-Schaltzentrale mitsamt ihrer ineinandermontierten technischen Apparaturen scheint auf den ersten Blick wirklich verblüffend originalgetreu wiedergegeben zu sein. Bei näherem Hinsehen aber erweisen sich die Apparaturen zum Teil als ein wesentlicher Bestandteil ihres musikalischen Equipments – nämlich als Mischpulte, als Tonträger mit gespeicherten Klängen und programmierten Abläufen, als ihr Tonstudio. Vor dieser imposanten Kulisse agieren die Kraftwerk-Musiker…«

Spex 07-08/1981 und weitere Backissues unter www.spex.de/backissues

Die nächste Spex: ab dem 21. August am Kiosk

KONZERTE + TOURNEEN JUNI – OKTOBER 09

BLOC PARTY
04.06. HAMBURG Stadtpark
TICKETS EUR 30,--
www.blocparty.com

TOSCA
04.06. KÖLN Kulturkirche
05.06. HAMBURG Kulturkirche Altona
06.06. BERLIN Heilig-Kreuz-Kirche
TICKETS EUR 30,--
www.tosca-nohassle.com

The Hello Katy Tour
KATY PERRY
19.06. SCHEESSEL Hurricane Festival*
20.06. KÖLN Palladium
Special Guests:
Ladyhawke, The Asteroids Galaxy Tour
TICKETS EUR 26,--
21.06. NEUHAUSEN OB ECK Southside Festival*
*TICKETS JE FESTIVAL EUR 115,--
www.katyperry.com

FLORENCE AND THE MACHINE
19.06. NEUHAUSEN OB ECK Southside Festival
21.06. SCHEESSEL Hurricane Festival
TICKETS JE FESTIVAL EUR 115,--
www.florenceandthemachine.net

BEN HARPER & RELENTLESS7
19.06. NEUHAUSEN OB ECK Southside Festival
20.06. SCHEESSEL Hurricane Festival
TICKETS JE FESTIVAL EUR 115,--
22.06. BERLIN Columbiahalle
23.06. MÜNCHEN Tonhalle
TICKETS EUR 30,--
www.relentless7.com

NICK CAVE & THE BAD SEEDS
19.06. NEUHAUSEN OB ECK Southside Festival
20.06. SCHEESSEL Hurricane Festival
TICKETS JE FESTIVAL EUR 115,--
21.06. DRESDEN Junge Garde
TICKETS EUR 39,--
www.nickcaveandthebadseeds.com

MOBY
19.06. SCHEESSEL Hurricane Festival
21.06. NEUHAUSEN OB ECK Southside Festival
TICKETS JE FESTIVAL EUR 115,--
www.moby.com

DUFFY
19.06. SCHEESSEL Hurricane Festival
21.06. NEUHAUSEN OB ECK Southside Festival
TICKETS JE FESTIVAL EUR 115,--
www.iamduffy.com

LYKKE LI
20.06. SCHEESSEL Hurricane Festival
21.06. NEUHAUSEN OB ECK Southside Festival
TICKETS JE FESTIVAL EUR 115,--
www.lykkeli.com

MUSIKEXPRESS präsentiert
LADYHAWKE
21.06. SCHEESSEL Hurricane Festival
TICKETS EUR 115,--
23.06. MÜNCHEN Backstage Halle
24.06. DRESDEN Fahrenheit 100 (verlegt vom Beatpol)
TICKETS EUR 16,--
www.ladyhawkemusic.com

MARIANNE FAITHFULL
25.07. BERLIN Zitadelle (verschoben vom 02.07.)
TICKETS EUR 34,-- BIS EUR 45,--
www.mariannefaithfull.org.uk

TRACY CHAPMAN
07.07. HALLE Freilichtbühne Peißnitz
08.07. KÖLN Tanzbrunnen
12.07. HAMBURG Stadtpark
24.07. LÖRRACH Stimmen-Festival
TICKETS EUR 36,--
www.tracychapman.com

Änderungen vorbehalten.
Weitere Konzerte anderer Künstler in Vorbereitung.
Tourneeveranstalter: MCT Agentur GmbH

Die angegebenen Ticketpreise gelten für den Vorverkauf zzgl. Gebühren
Tickets erhältlich an allen bekannten Vertragsvorverkaufsstellen.
Infos unter www.mct-agentur.com

ONLINE TICKETS FÜR ALLE KONZERTE UNTER
WWW.MCT-AGENTUR.COM
WWW.TICKETS.DE

MCT TICKETS·DE

LEVI'S®

BERLIN UNBUTTONED

501® UNBUTTONED MINUTES OF PROGRESSIVE MUSIC & STYLE

THE SUBWAYS
BOYS NOIZE
CROOKERS
ESSER

only Levi's® gets you in
watch out on www.red-tab.com

02.07. ASTRA Kulturhaus Berlin

RED-TAB.COM
initiated by Levi's®